This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 285 922

WELTSCHÖNHEIT.

VERSUCH

EINER

ALLGEMEINEN ÄSTHETIK

VON

RICHARD KRALIK.

Deus lubens in orbe versatur.

WIEN.
VERLAG VON CARL KONEGEN.
BERLIN. 1891. LEIPZIG.
C. WINCKELMANN'S BUCHH. C. E. SCHULZE.

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

WELTWEISHEIT

VERSUCH EINES SYSTEMS DER PHILOSOPHIE

IN DREI BÜCHERN

VON

RICHARD KRALIK.

I. WELTWISSENSCHAFT (METAPHYSIK). II. WELTGERECHTIGKEIT (ETHIK). III. WELTSCHÖNHEIT (ÄSTHETIK).

III.

WELTSCHÖNHEIT.

WIEN.
VERLAG VON CARL KONEGEN.
1894.

WELTSCHÖNHEIT.

VERSUCH

EINER

ALLGEMEINEN ÄSTHETIK

VON

RICHARD KRALIK.

»*Deus ludens in orbe terrarum.*«

WIEN.
VERLAG VON CARL KONEGEN.
1894.

B181
K7

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

BURDACH

Druck von Friedrich Jasper in Wien.

INHALT.

ERSTER THEIL.

GRUNDLEGUNG DER ÄSTHETIK.

		Seite
1.	Vorrede	1
2.	Die Schönheit als Zweck der Welt	3
3.	Das Schöne, das Gute, das Wahre	6
4.	Einheit des Schönen mit dem Guten und Wahren	9
	ORGANON DES SCHÖNEN.	
5.	Die Schönheit und das Gefühl	12
6.	Die Schönheit und der Wille	16
7.	Die Schönheit und die Reflexion	17
8.	Das Schöne der Quantität oder das Mass	21
9.	Das Schöne der Qualität oder der Contrast	23
10.	Das Schöne der Relation oder die Harmonie	25
11.	Das Schöne der Räumlichkeit oder die Vollkommenheit	27
12.	Das Schöne der Zeitlichkeit oder die Steigerung	30
13.	Das Schöne des Stoffes oder das Symbol	32
14.	DAS NATURSCHÖNE	33
15.	Die Vielheit in der Natur	36
16.	Die Mannigfaltigkeit in der Natur	37
17.	Der harmonische Zusammenhang der Natur	39
18.	Das Gefühl in der Natur	41
19.	Das Wunder in der Natur	43
20.	Die Vernunft in der Natur	45
21.	Raumschönheit der Welt	47
22.	Zeitschönheit der Welt	49
23.	Stoffschönheit der Welt	51
24.	DER KÜNSTLER	53
25.	Das künstlerische Gefühl oder das Gemüth	55
26.	Der künstlerische Wille	57
27.	Der Kunstverstand oder der Geschmack	60
28.	Die künstlerische Quantität oder das Erhabene	62

M104162

Seite

29. Die künstlerische Qualität oder der Charakter 64
30. Die künstlerische Relation oder der Stil 66
31. Das Künstlerische in räumlicher Verschiedenheit oder die Kunststile 68
32. Das Künstlerische in zeitlicher Verschiedenheit oder die Kunstgeschichte 70
33. Die künstlerische Verschiedenheit im Stoff 73

ZWEITER THEIL.

GESCHICHTE DER ÄSTHETIK.

1. Verhältnis der Aesthetik zur Kunst 76
2. Aesthetik der Mythologie 78
3. Aesthetik der Rhapsodik. Homer und Hesiod 80
4. Aesthetik des Lyrismus. Pindaros 82
5. Aesthetik des Dramatismus. Aeschylos, Aristophanes 83
6. Der Kanon 85
7. Sokrates. Aesthetik des Ausdrucks 86
8. Platon. Aesthetik des Gefühls 87
9. Aristoteles. Aesthetik des Schaffens 89
10. Stoische und epikureische Aesthetik 91
11. Horaz. Aesthetik der Reflexion 92
12. Aesthetik der Rhetoren. Der Stil 93
13. Plotinos. Aesthetik des Stoffes 94
14. Longinos. Aesthetik des Erhabenen 96
15. Augustin. Aesthetik des Uebersinnlichen 97
16. Aesthetik des Germanenthums 98
17. Aesthetik des Frauendienstes 100
18. Aesthetik der Scholastiker 102
19. Dante. Aesthetik des Allegorismus 103
20. Aesthetik der Renaissance 105
21. Shakespeare 107
22. Corneille 108
23. Shaftesbury 1700. Aesthetik der Einheitlichkeit 109
24. Dubos 1719 111
25. Hutcheson 1720. Aesthetik der Mannigfaltigkeit 111
26. Leibniz, Wolff. Aesthetik der Vollkommenheit 113
27. Batteux 1746. Diderot. Aesthetik der Naturnachahmung 113
28. Baumgarten 1750. Theorie der Empfindung 115
29. Hogarth 1753. Aesthetik der künstlerischen Autorität 117
30. Winckelmann 1755. Aesthetik der classischen Autorität 118
31. Mengs 120
32. Burke 1757. Sociale Aesthetik 121
33. Hamann 1762 122
34. Home 1762, 1765. Aesthetik des Eindrucks 124
35. Lessing 1766. Aesthetik des Anthropomorphismus 124
36. Hemsterhuis 126

Seite

37. Sulzer 1771. Moralische Aesthetik 127
38. Klopstock 1774. Aesthetik der Originalität 128
39. Reynolds. Aesthetik des Typischen 131
40. K. Ph. Moritz 1788 133
41. Kant 1790 134
42. Schiller 136
43. Goethe. Hirt. Aesthetik des Charakteristischen 138
44. Fichte 1794, 1798. Sociale Aesthetik 141
45. Schelling. Absolute Aesthetik 142
46. Fr. Schlegel 1795. Aesthetik des Interessanten 142
47. W. Humboldt 1799. Aesthetik der Kunsteinheit 143
48. Herder 1800. Aesthetik des Bedeutenden 144
49. Jean Paul 1804. Aesthetik des Humors 146
50. Herbart 1808. Aesthetik als praktische Philosophie 147
51. Adam Müller 1809. Harmonische Aesthetik 147
52. Solger 1815. Aesthetik der Ironie 148
53. Schopenhauer 1818. Aesthetik der Willenserlösung 150
54. Schleiermacher 1819. Aesthetik der Individualisirung 151
55. Hegel 1820. Aesthetik des Historismus 152
56. Krause. Aesthetik des Organismus 153
57. Weisse 1830. Ideale Aesthetik 154
58. Fr. Vischer 1847 155
59. Richard Wagner 1850. Aesthetik der Allkunst 156
60. Rosenkranz 1853. Aesthetik des Hässlichen 157
61. Semper 1860 158
62. R. Zimmermann 1865. Formale Aesthetik 159
63. Die experimentale Aesthetik 160

DRITTER THEIL.

DAS SYSTEM DER KÜNSTE.

1. Die Kunst 163
2. Die Künste 165
3. Rhetorik 167
4. Rhythmik 169
5. Ornamentik 171
6. Baukunst 173
7. Die Kunst des Geschmacksinns 175
8. Die Kunst des Geruchsinns 177
9. Die Kunst des Tastsinns 180
10. Die Kunst des Gehörsinns 182
11. Die Kunst des Gesichtsinns 184
12. Die Mythologik 185
13. Die Landschaftskunst 187
14. Zoographik 189
15. Die Kunst der Menschenbildung 190
16. Die Heilkunst 192

	Seite
17. Tanzkunst oder Mimik	194
18. Kriegskunst	196
19. Historik	198
20. Kostümkunst	200
21. Geräthekunst	202
22. Architektur	204
23. Sprachkunst	205
24. Lebenskunst	206
25. Die schöne Sittlichkeit	208
26. Rechtskunst	209
27. Staatskunst	211
28. Oekonomik	213
29. Pädagogik	215
30. Wissenskunst	217
31. Religion und Kunst	219
32. Allkunst	220
33. Beschluss	223

ERSTER THEIL.

GRUNDLEGUNG DER ÄSTHETIK.

1. VORREDE.

Ich will es unternehmen von Dingen zu reden, die zu den genussvollsten der Welt gehören, ja, recht eigentlich Alles in sich enthalten, was da Genuss bieten kann. Wie? Diesen Genuss soll man sich durch Grübeleien verderben? Man soll sich abquälen mit der Untersuchung, ob etwas werth ist genossen zu werden, ob etwas würdig ist Bewunderung erregen zu dürfen? Liegt es nicht schon im Wesen der Schönheit, ihr gegenüber nur geniessend sich zu verhalten? Wer sie begehrlich oder vernünftelnd ansieht, der beleidigt sie und versagt ihr den Zoll der unbedingten Anerkennung; denn sie verlangt ja nur das Opfer unseres Gefühles. Ja, es ist vielleicht eine Versündigung und eine Geschmacklosigkeit über das Schöne zu reden, eine grössere gar, als wenn man die Mysterien der Gottheit entschleiern wollte, wovor schon der fromme Grieche so sehr Scheu trug. Denn das Heilige scheint doch noch mehr Theil zu haben an der denken-

den Betrachtung und sich der grübelnden Erforschung gegenüber weniger spröde zu verhalten als das Schöne. Aber dennoch will ich mein Unternehmen zu beginnen wagen. Ja, wenn ich der Erste wäre, der darüber spräche, so wäre meine Verantwortlichkeit freilich grösser, als ich ertragen könnte und wollte. Aber so haben es schon allzuviele vor mir gewagt und ich kann mich — wenigstens vor mir selber — damit rechtfertigen und ausreden, dass ich nur nothgedrungen diese Untersuchungen anstellte, um etwa in die Verwirrung, darein ich durch so viele verschiedene Behauptungen gebracht worden, Ordnung und Einheit zu bringen. Man hat von allen Seiten soviel in uns hineingeredet über das, was schön und hässlich sei, was uns gefallen und was missfallen müsse, was schlecht gemacht sei und was nicht hätte gemacht werden sollen, dass es schliesslich erklärlich ist, wenn das in uns, was etwa Individualität, Persönlichkeit oder Selbstheit genannt werden mag, sich zu erhalten sucht gegenüber den von allen Seiten einstürmenden Gedankenangriffen; wenn man selber, nachdem man lange Zeit zufrieden war nur geniessen, fühlen, anschauen, zuhören zu dürfen, nun auch die Nöthigung fühlt, sich die Dinge nach seiner eigenen Manier zurechtzulegen und denen, die uns freigebig ihre Gedanken mitgetheilt haben, zu antworten, dass man sich nicht mehr allzu tief ihnen gegenüber in Schulden stürzen will, dass man auch einige zerbrochene Gesetztafeln aufgefunden hat, auf denen aufgezeichnet steht, was das Schöne sei, und dass man sich die Harmonie der Sphären und die Stimmung seiner Leier nach seinem eigenen Generalbass der Schönheit zu erklären sucht.

Als Ergebnis dieser einleitenden Bedenken will ich an die Spitze meiner Aesthetik den Satz stellen: Das Wesen der Schönheit soll und kann nicht reflectirend ergründet werden, nein, es sollen durch die Reflexion nur Irrthümer der Reflexion aus dem Wege geräumt werden. Wir wollen uns orientiren in dem Labyrinth der Meinungen und heil und unzerrissen von dem lauernden Minotaurus der Kritik uns wieder herausbringen. Das ist unser Recht und unsere Pflicht. Allvater hat ja bekanntlich in seiner Güte die Welt zu paradiesischem Genusse, nicht zu kritischer Erkenntnis des Guten und Bösen, des Schönen und Hässlichen geschaffen. Nachdem aber der Sündenfall der Reflexion einmal geschehen ist, kann er auch nur durch Reflexion geheilt werden.

2. DIE SCHÖNHEIT ALS ZWECK DER WELT.

Aber stellen wir allen Scherz bei Seite; denn es ist ein ernsthaftes Spiel, darein wir uns begeben. Es handelt sich nicht um eine gleichgiltige Verzierung des Lebens, sondern recht eigentlich um das, was das Leben erst lebenswerth macht. Je nachdem wir in der Welt mehr oder weniger Schönes entdecken, wird sie uns mehr oder weniger werth sein. Es gibt nichts Hohes und Niederes, womit nicht die Schönheit zusammenhängen dürfte. Aus den tiefsten Urgründen unseres Daseins hebt sie sich empor. Wie dem Gotte der Begeisterung, dem sinnenden Dionysos, die trunkenen Satyrn vorantaumeln, so läuft ihr die bedürftigste Sinnlichkeit voraus. Der »Geschmack«,

das »Gefühl«, der »Tastsinn« befindet sich im Gewimmel ihrer Dienerschaft, freilich schon mit umgedeutetem Amt. Sie hat eine Doppelgängerin, die Liebe, die manchmal ihr so ähnlich sieht, dass sie sich selber oft mit ihr verwechselt. Was ist nicht schön? Und was ist nicht durch die Schönheit erzeugt? Nur um der Schönheit, dem schönen Schein zu genügen, mag die Natur die hässlichen Eingeweidemassen unseres Leibes mit der leuchtenden Haut, diesem Wunder der Farbe, umgeben haben. Was die Natur alles aufgestellt hat in Himmel und Erde, scheint sie nur hervorgebracht zu haben als ebenso viele Gegenstände des Entzückens, der Schönheitsschwelgerei. Es scheint wirklich nach all diesen Veranstaltungen, als ob wir nur dazu da seien auf der Welt, um den göttlichen Künstler all dieser Schönheit zu loben und zu bewundern. In diesem Lobe seines Kunstwerks haben wir unsern Genuss, unsere höchste Befriedigung, hat er seine Ehre, sein Recht, das Ziel seiner Schöpfung, das Ziel unserer Erschaffung.

Und so scheint es auch, dass der Mensch nur darum etwas hervorbringe und thue, um ihm die Form der Schönheit zu geben. Der roheste Wilde verziert sein Steinmesser mit schönen Ornamenten und frisst seinen Kriegsgefangenen unter gemessenen Siegesgesängen auf, als wollte er damit zeigen, dass es ihm nur auf die Schönheit ankomme und nicht auf den Nutzen, auf die Rache und ähnliche Vorwände. Mächtiger als Kälte, Hitze oder Scham, zwingt ihn der Schönheitssinn zu Schmuck und Kleidung. Seine Arbeit ist Gesang. Er würde der Sprache kaum bedürfen, ausser zu kunstgemässer Verwendung,

zu Witz und bilderreicher Poesie. Den Krieg, das Recht übt er in schönen Formen aus. Kampf und Gefecht ist ihm ein Tanz. Der ernste Staat sogar scheint nur als Kunstgenossenschaft entstanden zu sein, denn was darin sichtbare Erscheinung ist, das ist Kunst, ist Schönheit, seien es nun Aufzüge, Feste, Schauspiele, nationale Gesänge, oder Denkmäler, Bauten und Anlagen. Warum sucht der Mensch sich Reichthum zu verschaffen, als um Schönheit und Kunst nicht nur durch Vermittlung des Staates zu geniessen, um die Weltschönheit durch Verwendung seines Reichthums eigenthümlich zu vermehren, um dadurch mitzuwirken an dem Endzweck der Welt, der nichts anderes ist als eben ihre Schönheit und Herrlichkeit.

Und damit soll angedeutet sein, dass es sich im Reiche des Schönen, in der Kunst, in der Aesthetik keineswegs um Nichtigkeiten und Tändeleien handelt, sondern recht eigentlich um das Wesen und den Endzweck der Welt, um das Wichtigste, Erhabenste, das Würdigste des ganzen Lebens. Das Schöne soll nicht dies oder das sein, sondern es ist das All, es ist die Welt als solche selbst, es ist der Kosmos, das Leben, es ist Gott mit all seinen Attributen. Alles was wir schauen, Alles was auf uns einen Eindruck macht, was zur Erscheinung kommt, gehört zum Reich der Schönheit, davon hat sie ja den Namen; und ausser dem Schönen ist, existirt und besteht nichts.

3. DAS SCHÖNE, DAS GUTE UND DAS WAHRE.

Wenn nun die Schönheit Alles ist, wie mag sie sich zu Verwandtem verhalten? Das Schöne hat ja bekanntlich noch zwei rechte Geschwister: das Gute, sowie das Wahre. Diese drei sind die Kinder des Unbedingten, des Unendlichen, des Absoluten, oder wie Gott nun immer genannt sein will. Diese Dreiheit theilt unter sich die Herrschaft der Welt aus, aber nicht so, dass eines das andere verdrängte und ausschlösse, sondern alle drei sind in jedem Ding und allzeit gegenwärtig. Es ist eine heilige Dreieinigkeit, wo wirklich auch Drei gleich Eins ist. Denn es ist ja nur ein verschiedenes Verhalten des Geistes zu seinem Object, was die Verschiedenheit jener drei göttlichen Urideen ausmacht.

Der Geist kann sich nämlich zu seinem Gegenstand entweder activ, oder passiv, oder reflexiv verhalten. Als thätiger will und strebt er, als leidender empfindet und fühlt er, als reflectirender denkt und erkennt er. Der Gegenstand des Willens ist das Gute sowie sein Gegensatz, das Böse; die Wissenschaft davon ist die Ethik. Der Gegenstand der Reflexion ist das Wahre sowie sein Gegensatz, das Falsche; damit befasst sich die theoretische Philosophie, die Metaphysik, die Erkenntnistheorie. Das Gefühl endlich umfasst die Stufenleiter der rein passiven Lust- und Unlustempfindungen, des Gefallens und Missfallens, des Schönen und Hässlichen, und das ist eben der Gegenstand der Aesthetik. — Wie, Lust und Unlust?

Aber das wäre ja ein Interesse, und das Schöne darf bekanntlich kein Interesse erregen, sonst würde es in das Gebiet der Ethik gehören. Ganz recht: sobald das rein passive Gefühl, die Empfindung, anfangen will, die Begierde oder den Abscheu zu erregen, ist es aus der Aesthetik zu verbannen. Nur so lang ich dem Schmerz oder der Lust gleichmüthig aufnehmend gegenüber stehe, ist mein Empfinden ästhetisch. Darum wirkt Trauer und Schrecken im Schauspiel und Gedicht ästhetisch, weil es eben die Kunst versteht nur auf unser Wahrnehmungsvermögen zu wirken, ohne zugleich den Willen, die Furcht in handgreiflicher Weise zu entfesseln, wie's die Wirklichkeit nothwendigerweise mit sich bringt. Die Kunst isolirt im Scheine des Spiels das rein ästhetische Phänomen des gegenständlichen Gefühls, sie scheidet es aus von der Verquickung mit Willens- und Verstandesphänomenen, wie sich's im Leben immer mehr oder weniger zeigen muss.

Das Schöne ist also die ganze Welt, aber zum Unterschiede vom Guten und vom Wahren, nicht durch Willen und Verstand aufgefasst, sondern durch das rein passive Aufnahmsvermögen der Seele, man mag nun dies Vermögen Gefühl, Empfindung, Sensation, Impression, Aisthesis, Anschauung, Wahrnehmung, Einbildungskraft oder Sinnlichkeit nennen. Damit ist dem Schönen kein Fussbreit seines unendlichen Gebiets entzogen, es ist aber doch auf's schärfste von seinen Rivalen abgegrenzt.

Ein Beispiel wird das Verhältnis noch klarer machen: Ich sehe Bauern und Bäuerinnen auf einem Felde Korn schneiden. Das kann ich nun entweder

theoretisch, oder ethisch, oder ästhetisch betrachten und auf mich wirken lassen.

Als Theoretiker seh' ich Menschen, sinnlich vernünftige Wesen, Individuen einer bestimmten Rasse, gekleidet in Wolle oder Leinwand, die ich mikroskopisch untersuchen kann, ich werde die Getreidearten botanisch bestimmen, die Mechanik der Bewegungen beachten, physikalische und chemische Bemerkungen über Licht, Farbe, Schall und dergleichen machen. Die Landschaft, in der sie stehen, wird mich geologisch und geographisch beschäftigen, ich werde culturhistorische und statistische Notizen machen können, meine Speculation kann mich bis zu Gedanken über den metaphysischen Zusammenhang all dieser Erscheinungen tragen, über den Grund und den Sinn und das Verhältnis zum All. Kurz, ich werde suchen, alle diese Dinge zu verstehen, in systematischen Zusammenhang mit meinem Geist zu bringen.

Als Ethiker wird mich der Zweck der Arbeit beschäftigen, das ökonomische Verhältnis, die Beziehung zwischen Arbeit und Ertrag, die Familienverhältnisse, die sittlichen Beziehungen, Eigenthumsfragen, staatliche und private Rechtsbande, die Religion, und vieles ähnliche. Ich werde mich vielleicht selber begehrlich und interessirt verhalten in Bezug auf dies und das, und diese Begehrlichkeit einer moralischen Kritik unterziehen. Kurz, mich wird der Zusammenhang dieser Dinge mit dem Willen, mit dem Vortheil, dem Streben und den Trieben des Menschen beschäftigen.

Ich werde schliesslich als Aesthetiker all das auch sehen und betrachten, aber ich werde rein passiv nur

den Eindruck dieser Wahrnehmungen, ihren Schein auf mich wirken lassen, ich werde mich nur aufnehmend, fühlend, geniessend verhalten. Ich werde mich an dem Farbenspiel, der Luftperspective, den Linien der Landschaft, den anmuthigen Bewegungen der Arbeitenden bewundernd berauschen, dem fröhlichen Gesang hingegeben lauschen.

Dies passive Verhalten der Seele dem Schönen gegenüber macht es erst verständlich und wissenschaftlich begreifbar, warum das ästhetische Gebiet mit dem des Traumes, des Wahnsinns, des Rausches sich so häufig berührt; das sind eben alles Phänomene der passiven Seite des Seelenlebens, der Hingerissenheit, der Ergriffenheit. Darum erscheint auch das Schöne als ein Traum, ein Wahn, eine Eingebung, ein Besessensein, ein Rausch.

4. EINHEIT DES SCHÖNEN MIT DEM GUTEN UND WAHREN.

Diese Scheidung des Schönen vom Guten und Wahren, des Gefühls vom Willen und von der Reflexion ist allerdings nur in der Theorie zu denken, in der Wirklichkeit, selbst in der Kunst wird sie nie rein festzuhalten sein. Denn der Mensch ist eine Totalität, eine Einheit, ebenso wie die Welt. Das ist eine bekannte Thatsache, die dennoch den Aesthetikern viele vergebliche Mühe nicht erspart hat. Die Theoretiker suchen mit Recht zu scheiden und die drei Gebiete nicht in einander verfliessen zu lassen. Das ist nothwendig, wenn eine wissen-

schaftliche Behandlung überhaupt möglich gemacht werden soll. Aber es kann nicht eine Idee ohne die anderen lebendig werden. Ich kann in Wirklichkeit nicht fühlen, ohne zu begehren und zu denken. Ich kann wohl von dem ästhetischen Eindruck sprechen, den ich beim Anblick eines Werkes empfunden habe, und ich kann diesen Eindruck im Gedanken von anderen nicht ästhetischen absondern, aber ich werde thatsächlich immer finden, dass damit theoretische und ethische Eindrücke unlöslich zusammenhängen. Es ist, ich wiederhole es, eine wahre Dreieinigkeit, und die Vorstellung der göttlichen Dreifaltigkeit hängt sogar enge mit dieser Ideendreiheit zusammen, wie man aus der Speculation des heiligen Augustinus weiss, der die Dreiheit der göttlichen Personen durch die Dreifaltigkeit des Seelenvermögens zu erläutern gesucht hat.

Daraus folgt, dass die Aesthetik eine gleich umfassende Wissenschaft ist wie die theoretische, wie die praktische Philosophie. Ich kann die ganze Welt entweder theoretisch, oder ethisch, oder ästhetisch betrachten, und ich werde sie stets ganz umfasst haben. Und es gibt kein Ding und kein Verhältnis in der Welt, das nicht gleichmässig der Wissenschaft vom Schönen, wie der vom Wahren und vom Guten zufallen müsste. Ja, der Haupttheil der Aesthetik, der oft ausschliesslich ihren Platz einnimmt, nämlich die Kunstlehre, gehört eigentlich mehr in die Ethik und muss auch von ihr abgehandelt werden. Denn der Künstler ist ein Handelnder, ein Thäter, ein »Poietes«, und fällt als solcher unter die Gesetzgebung der Ethik. Du hättest als ästhetisch Geniessender noch

allenfalls das Recht, Gefallen zu finden an einem bösen, unsittlichen Kunstwerk, wenn es überhaupt möglich wäre, daran Gefallen zu finden; dem Künstler aber, als Handelnden, ist es einfach verboten, Unsittliches und Boshaftes zu schaffen, denn indem er sich unter die Gesetze des Handelns stellt, verfällt er auch ihrem kategorischen Spruch.

Die Scheidung jener drei Grundwissenschaften ist um so schwieriger, als sie wirklich eine prästabilirte Harmonie miteinander bilden. Nur die Wahrheit kann als Schönes ein Gefühl der Lust hervorlocken, oder als Gutes angestrebt werden, nur das Gute kann ästhetisch wirken und als wahr anerkannt werden, nur die Schönheit kann die Begierde nach dem Guten und die Wahrheitsforderung befriedigen. Daher unterstützen einander diese drei Wissenschaften und dienen sich gegenseitig als Wegweiser. Der Theoretiker wird durch Aesthetik und Ethik auf den richtigen Pfad der Wahrheit gewiesen werden, das Schöne, das Gute wird ihm als Erkenntniskriterium nützen. Der Ethiker wird über die Wahrheit seiner Güter vom Metaphysiker, und über ihren Werth vom Aesthetiker belehrt werden. Der Aesthetiker wird durch das Wahre wie das Gute mit Sicherheit auch auf die Schönheit aufmerksam gemacht werden. Diese Methode wird berechtigt sein, nicht weil das Wahre, Gute und Schöne gleichgeltende Begriffe sein sollen, sondern weil das Seiende zugleich um so wahrer, besser und schöner sein muss, je mehr es seiend ist.

So ergibt sich also wieder eine neue Definition des Schönen: es ist nichts anderes als das Wahre und das

Gute, das Erstrebenswerthe. Dasselbe Wesen des Geistes ist es, das in allen drei Richtungen sich darlegt.

ORGANON DES SCHÖNEN.

5. DIE SCHÖNHEIT UND DAS GEFÜHL.

Das Aesthetische bedarf nun der näheren Bestimmung in sich selber. Es muss sich aus der Logik der Welt ergeben. Die Aufgabe der Metaphysik ist es zu zeigen, dass der Urgrund der Welt, wie sich eigentlich von selbst verstehen sollte, in nichts anderem als in dem selbstbewussten Geiste besteht, dass dieser Geist als unbedingtes, allerrealstes Wesen, als Urmonade, als Gott die Fülle der ihm ebenbildlichen Ideen und Geister aus sich gezeugt hat. Aufgabe der Ethik ist es ferner zu zeigen, dass der Zweck der Welt das Gute sein muss, nämlich die Befriedigung des Geistes, die Beseligung der Geister. Das ist eben der Punkt, wo das System der Aesthetik einzusetzen hat. Sie macht sich die Lehren ihrer Schwesterwissenschaften zu Nutze: nicht im reinen Erkennen, nicht im reinen Begehren kann die Befriedigung, die Seligkeit liegen, sondern im Gefühl des Erkennens, im Gefühl des Begehrens, also in einem Wohlgefallen, das sich von der Reflexion und von der Strebung ablöst. Das ist eben das eigentliche Gebiet des Schönen, wie wir schon erkannt haben. Und darum ist Aesthetik im Kreise der drei philosophischen Hauptwissenschaften die dritte

und abschliessende. Sie hat das letzte Wort zu sagen. Als die Theorie des Gefühls muss sie mit dem passiven Seelenvermögen, mit der Kategorie des Leidens, mit dem Gefühl beginnen, und festhalten, dass Alles das ihr zugehört, wodurch die Seele passiv afficirt wird.

Aber ist denn dies Gebiet nicht zu weit abgesteckt? Haben sich denn nicht alle Meister der Schönheit bemüht, die niederen körperlichen und seelischen Lust- und Schmerzempfindungen von den feineren Erregungen der höheren Sinne zu trennen? Und das gewiss mit vollem Recht. Aber man darf nicht eine zu starre Scheidewand aufrichten wollen zwischen dem sinnlich Angenehmen und dem Schönen. Beide Gebiete sind durch eine Stiege verbunden, deren Stufen unversehens von dem niederen Stockwerk ins höhere führen. Es ist da kein Gegensatz vorhanden, sondern nur ein Gradunterschied. Denn, wie bereits erwähnt wurde, kann auch die niedrigste Lustempfindung interesselos und begierdefrei, daher ästhetisch sein. Es ist nur ein Gradunterschied zwischen den Unlustgefühlen, die wegen eines holprigen Verses, wegen einer knirschenden Säge und wegen einer schmerzenden Verwundung empfunden werden. In allen drei Fällen ist es schliesslich eine rein seelische Beeinträchtigung meiner Lust. Das künstlerisch Lustvolle, das Aesthetische gehört aber höheren Reihen an, wo das Hässliche sich nur als ein Negatives, als ein Minder bemerkbar macht, während die sogenannten sinnlichen oder körperlichen Gefühle einer tieferen Reihe zugehören, wo die Lust mehr als eine Befreiung von Unlust gefühlt wird.

Wir reden nur vom Schönen des Gesichts und Gehörs, obwohl es auch eine Kochkunst und eine Kunst der Wohlgerüche gibt, obwohl die Plastik sich wesentlich als Tastkunst erweist, obwohl vom Tastsinn das englische Wort für künstlerischen Geschmack hergenommen ist, und das unsere vom Geschmacksinn, obwohl schon durch den Namen das sinnlichste und das übersinnlichste »Gefühl« als verwandt angesprochen wird, obwohl, wie schon Hogarth schön bemerkt hat, der Gesichtsinn nur ein feinerer sublimirter Tastsinn ist, obwohl es schliesslich viel weniger frivol ist, die niederen Sinne auf ästhetische Höhe heben zu wollen, etwa Duftsymphonien und Kunstwerke des Wohlgeschmacks zu dichten, als es frivol ist, die höheren Künste für unästhetische Reizungen zu missbrauchen. Wenn es ein Hauptsatz der Aesthetik ist, dass Harmonie gefällt, so wird er auch auf die unteren Grade des Gefühls anwendbar sein. Denn der Schmerz ist gewiss die Folge von Disharmonie. Er kann aber andererseits gewiss ebenso lustvoll sein, wie Disharmonien in einem Tonsatz, welche die Harmonie verzögern. Und wenn es mir gelingt, körperliche Lust oder Unlust ohne Begehren und Widerstreben zu fühlen, so kann ich etwas ähnliches erfahren wie das ästhetische Gefühl. Es ist nun freilich viel schwerer, objectiv und passiv zu bleiben bei Schmerzen, die mir an die Haut gehen als bei der Lust, die nur in der Phantasie beruht. Das ist eben die Daseinsberechtigung der Kunst; sie lässt mich im Schein, im Spiele das Genussvolle des grössten Schmerzes fühlen, ohne die Furcht und den Schrecken der Wirklichkeit. Für Gott aber wie für den richtigen Philosophen und

Künstler ist auch die Wirklichkeit Schein, die Welt eine Kunst und das Leben ein Spiel.

Wie nahe hier das Hohe dem Niederen steht, ergibt sich auch daraus, dass sowohl tragische Rührung wie körperlicher Schmerz Thränen entpresst, wenn die Auffassung nicht ganz rein ästhetisch ist, sondern den Willen mitbeherrscht, und dass sowohl der körperliche Kitzel wie die Komik Gelächter erregt. Die stärksten körperlichen Lustempfindungen und der grösste Schmerz haben beide so viel Aesthetik an sich, dass mancher Kunstlehrer in verkehrter Weise das Gefühl des Schönen aus der Wollust und das des Tragischen aus der Grausamkeit abgeleitet hat. Darum wollen wir schliesslich doch die weite Definition festhalten: das Schöne beruht zum Unterschied vom Wahren und Guten auf dem Gefühl als dem rein passiven Aufnahmsvermögen der Seele; und die Schönheit des Schönen wird um so grösser sein, je vollkommener und reiner die Seele sich dem Gefühl hingeben kann, je passiver, objectiver, uninteressirter, unreflectirter sie sich dabei dem Gegenstand gegenüber verhält. Die höheren Regionen der Sinnlichkeit sind nur darum die vorwiegend ästhetischen, weil hier das Gefühl als solches in seiner grössten Reinheit und Ungetrübtheit erscheint, weil sich hier dem reinen Eindruck, dem Scheine die wenigste Bedürftigkeit beimischt. Das sind auch die Regionen, in denen Lust und Unlust in den Begriff der seelischen Ergriffenheit zusammenfallen und beide dann als Genuss, als erhöhtes Leben empfunden werden.

6. DIE SCHÖNHEIT UND DER WILLE.

Wir haben gefunden, dass das ästhetische Gefühl eine sehr breite Grundlage hat. Es ist die Lust aller Kreatur, es ist ihre Beseligung, es ist die Totalität aller höheren und niederen Güter. Aber es hat auch eine breite Wirkung. Die Passivität des Gefühls wird activ im Künstler; das Schöne, das er gefühlt, erlitten hat, wird in ihm nothwendig zur That, und zwar um so sicherer, je stärker und reiner sein Gefühl war. Die passive Aufnahmsfähigkeit des Gefühls bewirkt erhöhte Lebenskraft, erhöhte Reaction. Nur wer die Schönheit geschaut hat, kann sie wiedergeben im Bilde; nur wer den höchsten Seelenschmerz gefühlt hat, wird ihn im tragischen Kunstwerk darstellen; nur wen der Liebe Lust ergriffen, wird sie sehnenden Gesängen anvertrauen dürfen; nur wer die Harmonie der Welt, die den Tauben verschlossen ist, mit eignen Ohren gehört hat, wird einen Theil davon aus dem Saitenspiel hervorzulocken suchen; nur wer die Architektur der Weltkräfte noch in ihren Ruinen ahnt, wird sie nachahmen im Stein, wird die statischen Verhältnisse des Baumes, des Berges in Säulen, in Giebeln ausdrücken können.

So muss auch die Welt, als das eigentlichste, grösste Kunstwerk entstanden sein. Gott hat, wie Platon und christliche Gottesgelehrte sagen, die Welt geschaffen nach den ästhetischen Ideen, den Urbildern, die sein Geist zuerst gezeugt hatte. Er hat im Grossen, wie jeder Künstler im Kleinen, die Schönheit, die Richtigkeit

und die Güte dieser Ideen durch seine schöpferische Zeugungskraft erwiesen.

Aesthetisches Handeln ist Kunst. Es unterscheidet sich vom ethischen Handeln dadurch, dass das Gefühl das Beherrschende sein muss, nicht der Wille, nicht das Begehren und Streben. Dem ästhetisch Handelnden nützt das Wollen gar wenig, das beim ethischen Menschen alles ausmacht. Er muss ergriffen sein. Er schafft nicht aus Energie, sondern aus Eingebung, voll des Geistes. Er muss fühlen, nicht wollen lernen. Er muss sich dem Eindruck, nicht der Absicht hingeben. Die ästhetische Handlung ist daher auch nicht ausser sich gerichtet wie die moralische, sie soll keinen Zweck haben, sie soll sich Selbstzweck sein, sie muss absolute Handlung oder S p i e l sein.

So kommen wir zur neuen Definition: Schön ist, was aus sich selbst zu künstlerischem Schaffen anregt, schön ist das Productive, das Zeugende, schön ist das Object der absoluten Thätigkeit, des Spieles.

7. DIE SCHÖNHEIT UND DIE REFLEXION.

Indem nun der passiv Ergriffene beginnen will, handelnd zu werden, muss sich bei ihm die Reflexion einstellen. Denn die Reflexion ist eben nichts anderes als die selbstbewusste Stellung des Subjects zwischen Leiden und Handeln.

Der Geist kann nicht unbewusst, nicht blind, nicht unvernünftig schaffen. Sowie die Metaphysik folgerichtig

das Bewusstsein nicht aus dem Unbewussten ableiten kann, die Vernunft aus dem Unvernünftigen, das Zweckmässige aus dem Zufall, so darf auch die Aesthetik, wenn sie doch wissenschaftlich sein will, nicht das Schöne vom Blinden und Tauben, vom Grundlosen und Dunklen ableiten wollen. Es ist allerdings der Adel des Schönen und der Welt, dass sie nicht von einem Logiker ausgeklügelt worden ist, sie will kein mathematisches Rechenexempel sein. Aber es ist doch Sinn in der Welt, wenigstens unser Sinn, den wir hineinlegen und herauslesen, und das kann auch der ärgste Verneiner nicht verneinen. Es gibt nichts Unbewusstes in der Welt als das Nichtseiende, denn »alles Sein ist für das Wirken«. Und es kann kein eigentliches Sein geben, als das Bewusstsein. Aber das hat ja die Theorie der Erkenntnis längst bewiesen. Der Aesthetik darf das Ergebnis zu Gute kommen.

So wie bei der Weltschöpfung das Bewusstsein nicht dem Werden nachhinken konnte, so kann auch die Reflexion der ästhetischen Production nicht nachhinken, wie man häufig, vom Augenschein verleitet, annimmt. Es gibt kein Gefühl und keinen Willen ohne das Bewusstsein dieses Gefühls und dieses Willens; und je voller das Gefühl, je stärker der Wille, so heller wird auch das Bewusstsein sein. Aesthetische Reflexion unterscheidet sich allerdings von der theoretischen, so wie von ethischem Handeln ästhetisches sich unterscheidet. Der Theoretiker arbeitet sich vorwärts, Begriff vor Begriff, Urtheil vor Urtheil, Schluss vor Schluss; der Aesthetiker überschaut mit einem Blick, mit dem Augenmass die Distanz, die der Theoretiker mit dem Zollstab oder dem Zirkel abgetastet hat. Das

Erkennen des Aesthetikers beruht eben auf dem Gefühl, auf dem Eindruck, es ist Intuition, Ahnung, sicher und unfehlbar, wenn auch oft unzulänglich formulirt.

Es wird gewöhnlich behauptet, die Reflexion schade der Production des Schönen und sie sei bei grossen Künstlern durchgehends weit mangelhafter als ihre Werke. Mir aber ist von diesem Verhältnis kein Beispiel in der Kunstgeschichte bekannt; ich habe ganz im Gegentheil gefunden, dass die treffendsten Urtheile, die tiefsten Einsichten immer von schaffenden Künstlern stammen, wenn sie nun auch nicht immer in der angenommenen Mundart einer philosophischen Schule gefasst waren. Es kann wohl vorkommen, dass ein Künstler nicht im Stand ist, das klar und fliessend auszusprechen, was er recht gut weiss und was er mit vollem Bewusstsein in seinen Werken anbringt; es kann auch sein, dass seine Bildung sehr einseitig ist, dass sich seine Weisheit nur auf ein paar Handwerksregeln beschränkt: aber die muss er wissen, wenn er schaffen will, sowie die Schwalben, auch wenn sie nicht reden können, wissen müssen, wie sie das Nest zu bauen haben. Es ist allerdings richtig, dass falsche Reflexion in der Geschichte der Kunst gross Unheil angezettelt hat, aber das ist eben nur ein Beweis für ihre Nothwendigkeit. Nicht das Bewusstsein ist da zu beschuldigen, sondern falsche Philosopheme, die so häufig arglose Künstler verblendet haben. Sophokles, der doch gewiss kein Schwätzer war, hat über den Chor in den Tragödien eine theoretische Schrift veröffentlicht; selbst der überfruchtbare Lope de Vega, von dem man sichs am wenigsten versehen sollte, hat eine Poetik verfasst.

Die treffenden Aussprüche des Aristoteles sind wohl so gewiss in den Werkstätten dramatischer Dichter entstanden, als auch heute noch Aussprüche nicht schreibender Künstler oft in die Protokolle der Kritiker übergehen. Der Einfluss, den Schiller als Denker auf die Philosophie gehabt hat, war grösser und gewiss heilsamer als der, welchen die Philosophie der Unkünstler auf ihn gewann.

Es herrscht ganz allgemein das Vorurtheil, als ob die Neueren wohl ganz genau wüssten, was und wie's zu machen sei, als ob sie nun aber vor lauter Wissen und Reflectiren die productive Kraft verloren hätten. Nichts ist falscher. Das gerade Gegentheil davon ist die Wahrheit. Die Künstler der entschwundenen grossen Kunstepochen, die haben ganz klar gewusst, was sie wollten und was sie wollen durften und worauf es im Grunde der Sachen ankommt; die Neuen sind erst darüber, und nicht ohne grosse Schuld, unsicher und irre geworden, und dies Gegentheil der Einsicht und Sicherheit hat sie ganz unproductiv gemacht in Bezug auf echte grosse Kunst. Die griechischen Künstler, ebenso wie ihr Publicum, haben, wenn auch in nicht übertriebener Gelehrsamkeit, ganz genau gewusst, worauf es beim lyrischen Gedicht, beim Drama, beim Bildwerk ankommt; sie haben das dankbar und andächtig als Kinder von ihren Vätern, ihren Lehrmeistern gehört. Was hat den Pindar befähigt, schon mit achtzehn Jahren ebenso sicher und kunstvoll zu singen wie in seinem höchsten Greisenalter? Er hat das nicht mühsam ergrübeln müssen, was seine Lehrmeisterin, die Dichterin Korinna, als Ueberlieferin einer einfachen Tradition in wenigen Stunden dem Knaben

beibringen konnte. Unserer Zeit fehlt das gänzlich. Schon Göthe wie Schiller haben trotz aller Genialität nicht mehr die Sicherheit gehabt und nur mit Mühe darnach gerungen, wie das rührend aus ihrem Briefwechsel hervorgeht. Sie würden gern und mit Vortheil ein grosses Stück ihrer irrlichtelirenden Bildung für ein paar klare Handwerksregeln gegeben haben. Seit zwei Jahrhunderten ist es die Aufgabe der Aesthetik, mit der epidemischen Unsicherheit des Geschmacksurtheils zu ringen. So klein ihr Erfolg sein mag, in Einem hat sie Recht: in der Ueberzeugung, dass das wahrhaft Schöne trotz seines Ursprungs aus dem Gefühl doch auch erkannt und bewusst werden muss.

8. DAS SCHÖNE DER QUANTITÄT ODER DAS MASS.

Wir treten jetzt aus den Vorhallen des Tempels der Schönheit in das innere Gemach, wo in drei steinernen Tafeln die Grundgesetze des Schönen eingegraben sind. Auf der ersten steht die Ueberschrift: Mass; auf der zweiten: Gegensatz; auf der dritten: Harmonie. Ich verstehe gleich, dass dies mit den bekannten Kategorien der Quantität, Qualität und Relation zusammenhängt, und beginne mit der Lesung der ersten Tafel.

Ja, hier sind sie niedergelegt, die Urverhältnisse der Welt, der Massstab und die Zirkel des göttlichen Weltplans, die schönen Massverhältnisse, nach denen der Lauf der Planeten sich schlingt, wonach die drängenden

Elemente sich reihen, die Krystalle zusammenschiessen, davon die Proportionen der lebendigen Gestalten, die Eintheilungen des Ornaments, die Stilgesetze der Architektur, der Kanon der Bildnerei, Ton und Rhythmus der Musik und Poesie, das Mass der Verse, Strophen und Gesänge, die Gruppirung der Gemälde beherrscht werden. Hier sind die Gesetze, welche dafür sorgen, dass alles in Natur und Kunst nicht zu gross und nicht zu klein, nicht zu viel und nicht zu wenig, nicht zu stark und nicht zu schwach, nicht zu lang und nicht zu kurz, nicht zu rasch und nicht zu langsam sei. Hier sind die Gesetze, welche der Natur verwehren, einen ochsengrossen Frosch und einen froschkleinen Ochsen, eine elephantengrosse Mücke neben einen mückenkleinen Elephanten dem Menschenauge zu zeigen, die Gesetze, die dem Künstler verbieten, das jüngste Gericht auf eine Gemme zu schneiden und umgekehrt Bauernidyllen zu Tragödien aufzublasen.

Und ich erkenne, dass dies nicht willkürlich dictirte Gesetze eines zopfigen akademischen Schulmeisters sind, sondern die wahren und ewigen Gesetze der Natur selber. Es ist nicht der gezierte Modegeschmack eines überfeinerten Jahrhunderts, der sich mit solchen Regeln breitmacht, sondern der Geschmack der Natur selber, die tiefinnere Logik, mit der vor Zeiten der Grundstein ihres Kosmos gelegt wurde, mit der sie noch heutzutage weiter arbeitet und schafft.

So lernen wir das Schöne neu definiren als das Gefühl des rechten Masses. Schön ist, was als massvoll, unschön, was als masslos gefühlt wird.

9. DAS SCHÖNE DER QUALITÄT ODER DER CONTRAST.

Ich trete der zweiten Tafel näher und lese von ihr Gesetze des Gegensatzes ab, denen die Welt und die Weltschönheit unterworfen ist. Die Welt besteht als erscheinende Wahrnehmbarkeit, als Phänomen, als Kosmos nur durch die Mannigfaltigkeit, den Contrast, nur dadurch, dass nicht ein Ding, nicht ein Ereignis sich in ihr wiederholt, dass alles verschieden, alles neu, alles ursprünglich, original ist. Das Gesetz der qualitativen Verschiedenheit beherrscht die Welt. Es kann nur dadurch etwas wahrgenommen und unterschieden werden, dass es sich vor allem anderen unterscheidet. So war ja die Welt entstanden. Der absolute Geist hat die Vollkommenheit seines unendlichen Wesens in mannigfaltigen Geschöpfen geoffenbart, wie wohl ein Vater entgegengesetzte Seiten seines Charakters in einer Reihe verschieden gearteter Kinder verkörpert. Das Starke wie das Schwache, das Grosse wie das Kleine, das Kalte wie das Warme, das Süsse wie das Bittere, das Helle wie das Dunkle, das Gute wie das Böse, das Männliche wie das Weibliche tanzen jenen Gegenreihen abwechselnden Fliehens und Meidens, Scheidens und Neidens, Ausweichens und Händereichens, Streitens und Gleitens, Sehnens und Wähnens, den die Leier des göttlichen Orpheus aufrief an jenem Schöpfungstage, da sein Wort das Licht von der Finsternis und das Feste vom Fliessenden unterschied. Die Schöpfung

der wahrnehmbaren, unterscheidbaren Welt war zugleich die Schöpfung der Schönheit. Jede weitere Scheidung war einer neuen Schönheit Entdeckung. Das Licht, das sich von der Finsternis schied, hat sich wieder in sich selbst in unendliche Reihen freundlicher und feindlicher Farbentöne geschieden. In ihrem ästhetischen Künstlergefühl hat die Natur die getrennten Reiche, Familien und Arten gebildet und jeden Typus recht eigenthümlich, recht besonders ausgeprägt, recht verschieden und gegensätzlich hingestellt.

Auch die Schönheit der künstlerischen Ideale beruht auf ihrer Entgegensetzung. Die herrschende Here, die reizende Liebesgöttin, die weise Pallas wirken und heben sich gegenseitig durch die sicher angelegten Gegensätze.

Absolute Schönheit gibt es nicht in der warnehmbaren Welt und in der menschlichen Kunst. Denn was erscheinen soll, kann es nur dadurch, dass es sich unterscheidet, dass es einseitig, distinct wird und Gegensätze bildet. Die Kunst, das künstlerische Sehen, verstärkt und unterstreicht diese Gegensätze der Natur noch mehr. Der Maler setzt Ton gegen Ton, der Zeichner zieht den scharfen Kontur, der Musiker hält die verschwimmenden Klänge aus einander, der Dichter »theilt die fliessend immer gleiche Reihe belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt«. Die Schönheit des Erhabenen liegt in seinem Gegensatze zum Komischen, die Schönheit der Trauer im Gegensatze zur Lust, die Schönheit des Adagio liegt im Gegensatze zum Allegro, die Schönheit der geraden und eckigen Linien liegt in ihrem Gegensatze zu den geschwungenen, die Schönheit des weiblichen und des

männlichen Körpers liegt in ihrem charakteristischen Gegensatz.

Daraus ergibt sich also die neue Definition: Schön ist, was als Gegensatz zum anderen gefühlt wird, das Contrastirende, das Charakteristische; unschön ist das Verschwommene, das Gleichgiltige. Und auch das ist kein ausgeklügeltes Mittel, um durch den Ueberreiz der Effecte stumpfe Nerven aufzupeitschen, sondern es ist das reine, nicht aufzuhebende Gesetz der Königin Natur.

10. DAS SCHÖNE DER RELATION ODER DIE HARMONIE.

Die dritte Gesetzestafel der Schönheit verzeichnet die Grundsätze der Harmonie. Die Gegensätze, darein die Welt zerfällt, haben eine tiefgemeinsame Wurzel; denn alles Bedingte muss durch das Eine, Ewige, Unbedingte entstanden sein. Diese Gegensätze sind ja Kinder Eines Vaters, wenn auch entartete; sie sind leibliche Brüder, wenn auch feindliche. Ihre Blutsverwandtschaft wirkt in ihren Gliedern als prästabilirte Harmonie. Dies ist der Grund, die Möglichkeit der Causalität, einer sonst unerklärlichen gegenseitigen Einwirkung. Diese Verwandtschaft des Blutes hält alle Wesen an unsichtbaren Fäden zurück, wenn sie vor lauter Streit und Gegensatz ins Nichts zerfliessen möchten, so wie der Knabe die fliegenden Käfer am festgebundenen Faden zurückhält. So nothwendig zur Wahrnehmbarkeit, Güte und Schönheit der Welt die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit

aller Erscheinungen ist, so nothwendig gehört auch noch dazu das Gefühl und das Bewusstsein ihrer einheitlichen Gliederung, ihrer Harmonie. Die gerade, die krumme Linie sind deshalb schön in ihrem Gegensatze, weil schliesslich doch beide hervorgegangen sind aus derselben analytischen Formel. Die complementären Farben machen trotz ihres Gegensatzes darum jene harmonische Wirkung, weil bei der grössten Verschiedenheit doch immer noch und mit um so grösserer Lust ihre ursprüngliche Verwandtschaft gefühlt wird. Ja, das Gesetz der Harmonie fordert selbst den Gegensatz; denn nur durch den Gegensatz wird die durch einseitige Setzung gestörte Einheit wieder hergestellt. So nothwendig die grüne Farbe den Gegensatz, die rothe, verlangt, um aus der unruhigen Einseitigkeit wieder zur beruhigten Ausgleichung zurückzugelangen, so nothwendig schreit jeder Satz nach seinem Gegensatz. Der Engel hat den Teufel, die Tugend das Laster zum hebenden Gegensatz, das Eckige braucht das Runde, das Licht muss neben sich den Schatten haben, die Ruhe die Bewegung. Dieser harmonischen Ausgleichung verdankt jede Naturerscheinung, jedes Kunstwerk eine höhere Bedeutung, auf ihr beruht sogar der Witz, der ja nichts anderes ist, als die zufällige, gewaltsame Harmonie des offenbar Unharmonischen. Hieher gehört auch die strenge Harmonie des Schicksals. Der Künstler betont auch da noch mehr, was die Natur mit scheinbar gleichgiltiger Vornehmheit übt. Er motivirt im Epos und Drama noch klarer, als es in der Wirklichkeit ins Auge springt. Er macht ein Stück Natur dadurch zum Kunstwerk, dass er es in sich einheitlich abschliesst; er macht es zum mög-

lichst vollkommenen Object ästhetischer Betrachtung, indem er es als einen selbstgenügsamen Organismus darstellt, als ein Bild des Alls, wo jedes im Gleichgewicht zu stehen scheint, alles Einseitige zu einer Ergänzung gelangt, jede Dissonanz aufgelöst wird, alle Kräfte sich in streng geschlossener Wechselwirkung finden.

In der Natur ist eigentlich nur das All ein solches vollkommenes Kunstwerk. Daher kommt es, dass allerdings die Natur als Ganzes der Kunst ästhetisch weit überlegen ist, sie, die vollkommene Harmonie der Gegensätze, sie, die Ausgleichung alles Widerstreitenden; während der einzelne Naturgegenstand dem Kunstwerk an ästhetischem Werth nachstehen muss. Denn es ist eben die Hauptaufgabe, die Leistung der Kunst, aus dem losgerissenen, einseitigen, unruhigen Naturstück oder Naturvorgang ein abgeschlossenes, in sich zusammenhängendes, sich selbst genügendes Weltsinnbild zu machen. Die Natur spiegelt zwar auch in ihrer kleinsten Monade das All, aber der Künstler muss im Kunstwerk noch viel deutlicher einen allsehenden Wunderspiegel des Kosmos geben, als es die Natur kann und will. Beide aber, Kunst und Natur, zeigen, dass nur das schön ist, was an sich die Harmonie der Gegensätze zeigt, und das unschön, was diese Harmonie vermissen lässt.

11. DAS SCHÖNE DER RÄUMLICHKEIT ODER DIE VOLLKOMMENHEIT.

Die Gesetze der Schönheit, Mass, Gegensatz und Harmonie können nur wahrnehmbar, also recht im eigent-

lichen Wortsinn »ästhetisch« werden, wenn sie sich räumlich, zeitlich und stofflich äussern. Raum, Zeit und Materie, das sind der Schönheit Ammen; oder nüchterner ausgedrückt, es sind die Kategorien der Wirklichkeit, während jene früheren drei die Kategorien der Nothwendigkeit waren. Raum, Zeit und Stoff, alle drei sind wieder die nämliche Sache, nur anders angesehen. Darum lassen sich auch Raumkünste, Zeitkünste, Stoffkünste nicht so strenge trennen, als man gewollt hat. Denn bei der Musik zum Beispiel, der verhältnismässig reinsten Zeitkunst, kommt es auch gewaltig auf die Materie des Tones an und auf anderes.

Dadurch, dass Seiendes wirklich wird, schafft es sich seinen Raum. Der Raum ist nichts anderes als Ordnung des Mannigfaltigen in der Gleichzeitigkeit. Insofern der Raum schon der gesetzmässigen, massvollen, harmonischen Ordnung der Gegensätze gleichkommt, gehört er als solcher in die Aesthetik, ist selber Gegenstand ästhetischen Wohlgefallens. Freilich ist der Raum für sich allein so wenig wirklich als der Stoff oder die Zeit ohne Raum wirklich sein können. Alle drei sind nur verschiedene, einander ergänzende Seiten derselben Sache.

Viele Künste sind nichts anderes als ästhetische Bewältigung des Raums, so die Kunst der Ornamentik. Diese hat ein Quadrat, einen Kreis und andere Raumgrössen ästhetisch zu gestalten und auszufüllen. Aehnlich verhält es sich mit der Baukunst, entfernter selbst mit der Plastik und Malerei. Das Naturschöne verdankt hauptsächliche Schönheiten den Raumverhältnissen. Die Höhe des Himmels, die Rundung des Sternengewölbes, die

Ferne des Hintergrunds, die Steile der Gebirge, das Raumausfüllende des Waldes, all das wirkt schon durch sich selbst ästhetisch.

Der Raumbegriff als das gleichzeitige Nebeneinander der Dinge kommt nicht nur bei den Raumkünsten im engeren Sinne, bei der Architektur, Malerei, Plastik, Gartenkunst in Betracht, sondern auch bei den Zeitkünsten, insoferne diese Gleichzeitiges darstellen. Die Mehrstimmigkeit in der Musik ist zum Beispiel ganz analog einem Raumverhältnis. Manche dichterischen Werke höchsten Ranges verdanken der vollendeten Raumbeherrschung ihre bedingungslos überzeugende Macht; Homer und Dante machen uns selbst im Raumlosen heimisch. Andere dagegen haben sich durch Unbestimmtheit der räumlichen Anschauung viel geschadet, so trotz unendlicher Vorzüge Klopstock und Wagner. Sie lassen uns nicht so heimisch werden in ihren Festräumen der Poesie, wie's unser Gefühl zu seiner vollkommenen Befriedigung verlangt.

Wenn man beim Raumbegriff nicht eben an der gemeinen Vorstellung von etwas mit der Klafter Auszumessendem klebt, sondern den schon erwähnten philosophischen Begriff festhält, wenn man im Raum also das gleichzeitige Nebeneinander aller quantitativen und qualitativen Verschiedenheiten eines Realen sieht, so wird man es nicht befremdlich finden, wenn ich aus der Kategorie des Raumes das altbekannte, das ästhetische Grundgesetz der Vollkommenheit ableite. So bekommen wir die neue Definition: Schön ist das Vollkommene, das heisst: das, was ein Ding in seiner grössten

Fülle zeigt, nach allen seinen Dimensionen und Seiten, in der Entfaltung all seiner Spielarten, Verschiedenheiten und Gegensätze. Unschön dagegen ist das Unvollkommene, das was eine Sache nur unvollständig darlegt, ohne sie nach allen Seiten hin anschaulich und erschöpfend auszubreiten.

12. DAS SCHÖNE DER ZEITLICHKEIT ODER DIE STEIGERUNG.

Wenn der Raum gleichsam die äussere Ordnung der Dinge ist, so ist die Zeit ihre innere Ordnung. Die Zeit ist das geistigere Phänomen; gleichsam das Denken und das Gedächtnis der Welt; die Vermittlung des Seins und Nichtseins. Durch den Process des Werdens, der ihr eigenthümlich ist, bringt die Zeit das Kunststück zu Stande, aus jedem sein Gegentheil zu machen. Sie vereinigt und trennt dadurch die Gegensätze, sie wird zur massvollen, harmonischen Ordnung des Verschiedenen im Nacheinander, im Inneren des Subjects; darum sie denn auch Kant mit Recht die Form des inneren Sinnes genannt hat. Sie reiht die ganze Welt an einem einzigen Faden auf, nach einer einzigen Dimension lässt sie jedes an dem Subject vorüberziehen. Sie zeigt die Harmonie der Weltordnung noch gründlicher als der Raum, indem sie zeigt, wie dasselbe Ding nun sein und nun wieder nicht sein kann. Als rhythmische Weltordnung ist die Zeit schon an sich ästhetisch. Sie gehört wie der Raum zur »transscendentalen Aesthetik«. Ihr Pulsiren durch

Weltperioden, Jahres- und Tageszeiten ist selber schon Schönheit, Musik. Manche Künste beruhen mehr als andere ganz auf ihr, am reinsten eben die Musik; aber überall gehört es zum vollkommenen Eindruck der Schönheit, dass dabei die Zeit, die Form des Werdens, der Entwicklung mit im Spiel ist. Selbst bei den ausgesprochenen Raumkünsten soll sie betheiligt sein. Man soll beim Ornament die Entstehung des Ganzen aus einem Wurzelstamm verfolgen können, es soll ein Werden, eine Bewegung, ein Fortschreiten ausgedrückt werden. Selbst ein Gebäude soll wachsen, soll sich bewegen, soll leben. Ein Gemälde soll in sich, zum Unterschiede von der Photographie, mehrere Zeitpunkte vereinigen. Auch die Plastik soll die vorhergehende wie die nachfolgende Stellung andeuten. Das Porträt sogar soll entweder als Schlusspunkt einer Handlung oder als ihr Anfangspunkt dargestellt werden; und wenn es auch nur das ruhige Dasein ausdrücken sollte, so muss es das Sein als etwas Gewordenes oder Wirkungsfähiges darstellen. Es ist der grosse Fehler der rein beschreibenden Gedichte, dass sie die zeitliche Bewegung vernachlässigen. Und so hängt auch die Minderwertigkeit der Landschaftsmalerei mit der geringeren Verwendung eines zeitlichen Geschehens zusammen.

So wollen wir als weitere Definition der Schönheit aussprechen, dass nur das schön ist, was ein Werden von Gegensätzen auseinander fühlen lässt. Das ist mit einem bestimmteren Wort das Kunstgesetz der Entwicklung oder der Steigerung.

13. DAS SCHÖNE DES STOFFES ODER DAS SYMBOL.

Stoff oder Materie kann nichts anderes sein, als eben die massvoll harmonische, räumliche wie zeitliche Weltordnung der Gegensätze, die das Absolute entfaltet hat. Stoff im Sinne der Schönheit und der Aesthetik ist nicht nur das Greifbare, sondern alles Wahrnehmbare, jedes Erscheinende, jedes fühlbare Sichäussern von inneren geistigen Vorgängen, jeder Ausdruck von Gemüthsbewegung, alles Hörbare vom Waldweben und Quellgeriesel, vom Sturmesheulen an bis zur Sprache, zur Ahnung, zum Glauben und zum Denken. Stoff ist der Duft der Blumen, der Geschmack des Weines und alle Gefühle vom Temperaturgefühl an bis zum Gefühl der Liebe wie des Hasses. All dieser Stoff ist schönheitsfähig, ist künstlerisch, und wird wenigstens von Einer Kunst, von der Poesie vollständig ausgenützt, die deshalb mit Recht verdient, die Königin der Künste zu heissen. Der Stoff hat der Schönheit den Namen geschöpft, denn schön ist das, was erscheint, was sich anschaulich machen kann. Die Welt, das Product des Geistes, ist nur deshalb ästhetisch, weil sie zur Erscheinung kommt, weil der Geist den Schein des Stoffes angenommen hat. In dem Begriff des Scheines liegt aber eben auch die Forderung, dass der Schein auf etwas Seiendes zurückgehen, dass er etwas bedeuten muss. Dem Abbild muss ein Urbild entsprechen, Erscheinungen müssen auf Ideen zurückweisen. So vereinigt die Kategorie des Stoffes zwei der wichtigsten

ästhetischen Grundgesetze: das Gesetz der Form und das der Bedeutung. Schön ist nur das, was sinnliche, bildliche, deutliche, naturwahre Gestalt und Form trägt. Eine wahre Form kann aber ihrem Begriffe nach nur die sein, die seienden Inhalt, Bedeutung, geistigen Gehalt hat.

Unschön dagegen ist gleicherweise das, was es zu keiner deutlichen materiellen Erscheinung bringt, wie das, was leer, gehaltlos und unbedeutend ist. So wie's in der Welt und in der Natur nirgend Gestalt gibt ohne Gehalt, so gibt es auch keine Schönheit, die nicht beide Seiten vereinigen müsste. Es existirt in der Welt nichts, als das, was sich auch sinnlich bemerkbar machen kann. Ich würde nicht so fest an Gott glauben, wenn ich ihn nicht hören, fühlen und schauen würde. Es ist aber auch nichts Sinnliches, nichts Wahrnehmbares in der Welt, das nicht die Gestalt eines Geistigen wäre. Das ist der Knoten der Welt, in dem auch alle Fäden der ästhetischen Probleme verknüpft sind.

Schön also ist schliesslich nur das, was in bedeutungsvoller Form erscheint, und das ist mit einem Wort das Symbolische.

14. DAS NATURSCHÖNE.

Ich habe versucht, an der Hand der Kategorien eine Metaphysik der Schönheit zu geben. Ich habe die höchsten Gesetze, allgemeinsten Principien, ihre breitesten Grundlagen gesucht. Nun lasst uns die Schönheit, wie

sie hier auf der Welt in concreter Gestalt auftritt, mit offenen Augen anschauen, lasst uns das Schöne in der Natur betrachten und uns dabei fragen, warum es denn gar so schön ist. Denn schön ist sie, die ganze Welt, wenn wir sie mit schönheitsbedürftigen, schönheitsuchenden Augen durchschweifen; schön ist sie, wenn wir verstehen, in ihr das zu finden, was ihr Wesen und Sein, ihre Grundlage, Bedeutung und ihr Kern ist. Schön ist sie, wenn wir nicht freventlich selber die Augen uns verbinden, die sie uns gegeben hat, ihre entzückendsten Reize zu schauen. Die Schönheit ist ihr Wesen, gleichwie die Wahrheit und die Güte; das weiss jeder Wissende, jeder Glückliche, dem sie durch die Vermummung ihrer Schleier einen seligen Blick auf ihren lebendigen Leib gegönnt hat.

Man kann mit den Hofhunden nicht über die Schönheit der Musik oder des Mondlichtes streiten; denn beides gefällt ihnen einmal nicht, wie man sagt, und ihr Heulen es bezeugt. Und es ist wahrscheinlich, dass sie demnach in ihrer Aesthetik behaupten werden, sie verstünden es besser und die Schönheitsschwärmer wären in dieser Beziehung Optimisten und seichte Köpfe.

Wahrlich, es gehört ein eigener, sechster oder wievielter Sinn dazu, die Schönheit der Welt zu finden und zu fassen. Man muss schon ein Geisterseher sein, man muss durch die gewohnten Alltäglichkeiten der Dinge hindurch ihr immer lebendiges Wesen schauen oder ahnen, so wie's seit jeher alle wirklichen Künstler geschaut und erahnt haben.

Und was ist dies Wesen der Welt, das Wesen zugleich der Weltschönheit? Was ist es, was als Massvolles,

als Gegensätzliches, als Harmonisches die Welt ausmacht? Was ist es, das die Körperlichkeit des Stoffes angenommen hat, den Weltraum schön erfüllend, den Reigen der Zeitlichkeit tanzend? Was ist es, das unser Gefühl, unseren Willen, unseren Verstand anklingend und fortreissend überall erregt? Was ist der Träger aller Erscheinung in der Welt, zugleich der Träger der Weltgerechtigkeit wie der Schönheit? — Du hast das Wort der Lösung in deiner eigenen Seele; du bist es selbst, es ist der Geist als charakteristisches, typisches, organisches Einzelwesen, es ist die Persönlichkeit.

Das ist die wesentlich ästhetische Weltanschauung, die demnach in der ganzen Welt, in allen Dingen gefühlsfähige, strebensvolle Wesen sieht, getragen von einem vernünftigen Zweck; und nur insoweit die Natur diesem gesuchten und geforderten Ausdruck der Persönlichkeit nahe kommt, vermag sie jenes Mass, jene charakteristischen Gegensätze und zugleich jene Harmonie zu bieten, welche zusammen zur Erzeugung der Schönheit nothwendig sind. Nur insofern der Stoff Träger oder, was hier dasselbe sein muss, Symbol bewussten Geistes ist, nur insofern Raum und Zeit durch bewusste Zweckmässigkeit ausgefüllt ist, ist die Natur ästhetisch.

Daher können wir nun statt aller früheren Definitionen diese aufstellen: Schönheit ist der Ausdruck von Persönlichkeit. Und daher wird umgekehrt ein Ding um so hässlicher sein, je weniger charakteristische Persönlichkeit darin zum Ausdruck kommt.

15. DIE VIELHEIT IN DER NATUR.

Der Eine unendliche Urgrund der Welt, der absolute Geist, hat seine schöpferischen Ideen in einer Fülle von ebenbildlichen Geistern, von beseelten Persönlichkeiten geoffenbart. Das ist eine Thatsache der Metaphysik, der Ethik und der Aesthetik. Das Schöne beruht wesentlich auf der Erscheinung des Geistes als einer Vielheit von Geistern. Die Schönheit der Welt, der Natur besteht darin, dass diese Vielheit in der Allheit sich wieder zur Einheit zurückwendet und abschliesst.

Eine starre, monistische, pantheistische Naturanschauung ist ebenso falsch als unschön, wie zum Beispiel die der Inder, gewisser persischer Mystiker, und des Spinoza wäre, wenn sie nicht ihre Correctur in der näheren Ausführung fände. Dagegen ist andererseits auch eine rein atomistische Naturanschauung ebenso unschön als falsch, wenn sie nur unendliche Vielheiten des Seienden annimmt, ohne das gemeinsame Band, den gemeinsamen väterlichen Ursprung anerkennen zu wollen. Schön und wahr dagegen ist die Naturanschauung eines hierarchisch gegliederten Individualismus, wie er der griechischen und der christlichen Weltanschauung zu Grunde liegt. Dieser bei aller Verschiedenheit festgehaltene Individualismus ist es auch, der die classische wie die romantische Kunstblüthe hervorgetrieben hat.

So gelangen wir zu dieser genaueren Definition: Die Schönheit der Natur beruht auf der einheitlich gegliederten Vielheit der sie tragenden Individualitäten.

Der künstlerische Schöpfergeist als solcher hat eben diese Vielheit aus sich hervorgebracht. Oder auch: Schön ist das Individuelle, das Concrete, vermählt mit dem Allgemeinen, dem Einheitlichen, dem Typischen. Schön ist der individualisirte Typus, schön das typische Individuum.

Natura ludit in individuis.

16. DIE MANNIGFALTIGKEIT IN DER NATUR.

Die Schönheit der Natur beruht weiters darauf, dass die Träger der Individualität verschieden sind in ihrer Qualität. Sie sind gut oder böse, licht oder dunkel, göttlich oder teuflisch. Vom Gottvater bis zum Krystall ist keine Persönlichkeit der anderen gleich. Die Weltschönheit verlangt die Verschiedenheit der Qualitäten, wie die Schönheit des Baums die Verschiedenheit aller Blätter, Zweige, Partien verlangt. Das schönheitsuchende Künstlerauge fühlt diese Verschiedenheiten als Genuss. Es ist das Schöne beim Menschen, dass er nicht Engel, nicht Teufel, nicht Thier, nicht Pflanze, nicht Stein ist. Und so bei den anderen Wesen allen. Es ist sogar das Schöne am Hässlichen, dass es nicht schön ist, sondern recht eigenthümlich hässlich, wie nur etwas hässlich sein kann. Es macht am Menschen die Schönheit aus, dass Hand und Fuss anders ist, dass harte mit weichen Formen abwechseln, dass Mann und Frau, jung und alt verschieden sind. Es gibt gewiss auch eine Mohren-Venus, wie's eine

griechische gibt, und ihre Schönheit müsste darin bestehen, dass sie gerade von einer besonderen Qualität ist. Dass uns die Mohrinnen in Wirklichkeit nicht so besonders schön vorkommen, spricht nicht dagegen. Denn auch nur unserem schönheitsgeübten und geschulten Sinn erscheint unsere Rasse so schön. Wir sehen alle Kaukasier mit den Augen des Phidias, Polyklet und Praxiteles an. Das ist ein Vortheil, den die Negerin nicht hat.

Schön ist ferner die Mannigfaltigkeit der Göttergestalten; ihre verschiedene Qualität macht ihren Charakter, ihren Typus aus, macht sie werthvoll für Poesie wie Kunst. Schön ist die Mannigfaltigkeit der Landschaft, der Gegensatz der Ebene zum Gebirge, der Wüste zur Vegetation, und so weiter.

Die Kunst, besonders Architektur und Ornamentik, macht von dieser Verschiedenheit ausnahmsweise nicht immer Gebrauch, aber auch meist nur scheinbar, wenn zum Beispiel gewisse Stile, doch auch nicht alle, die Säulen eines Gebäudes vollkommen gleich bilden und ebenso bei den Fenstern keine Verschiedenheiten anbringen. Abgesehen davon, dass eine hingezählte Reihe stets geistlos und fade wirkt, wenn sie zu eintönig festgehalten wird (unsere moderne Fassaden-Architektur leidet stark daran), so haben doch selber bei den Griechen die verschiedenen Säulen je nach ihrer Richtung und Stellung nicht ganz dieselbe Stärke, Gestalt und Neigung an dem selben Tempel. Und welche Mannigfaltigkeit der Stilformen herrscht überall da! So dass man eigentlich nicht drei, sondern ebensoviele Baustile zählen muss, als es antike Bauwerke gibt.

Aber ich habe jetzt von der Natur und nicht von der Kunst zu sprechen, und dort gilt gewiss der Grundsatz, dass das Schöne nach allem andern auch auf den charakteristischen Verschiedenheiten der Individuen beruht.

Natura diverso gaudet.

17. DER HARMONISCHE ZUSAMMENHANG DER NATUR.

Die Schönheit der Welt besteht zum dritten darin, dass die Menge der Individuen, welche zusammen die Welt ausmachen, in harmonischer Relation sind. Die ganze Welt ist ein wohlgeordneter Seelenstaat, wo jedes Amt von den höchsten Geistern und Engeln bis zu den niedrigsten Thieren, Pflanzen und Stoffen rechtmässig ausgetheilt ist. Oder die Welt ist ein Reigen, wozu sich alle Wesen die Hände reichen und in denselben Takt, dieselbe Melodie mit einstimmen. Oder die Welt ist ein göttlich Schauspiel, darin alle die vorher angenommene Rolle durchzuführen haben, der König wie der Bettler, der Dämon wie das Thier. Die schöpferische Natur als Künstlerin ist die Dichterin dieses Schauspiels, sie steht den Aufführungen vor, sie bläst jeder einzelnen Maske die Rollen ein. Oder die Welt ist ein Kampfspiel der Geister, wo Götter Menschen werden, um die Leiden zu besiegen, wo Menschen den Himmel erstürmen, wo jeder dem anderen Mitkämpfer au der Stufenleiter zum Ruhme

zuvorzukommen sucht, um die Siegeskrone vor allen anderen zu nehmen.

Götter und Göttergeschicke ragen herein in diese schöne Welt. Der Himmel kommt zur Erde herab. Die Hölle sendet ihre Scharen aus. Alles steht in allgemeiner Wechselwirkung, es ist ein gegenseitiges Sichbedingen, Sichergänzen, Sichfordern der Gegensätze, schrankenlose Wirkung in Nähe wie Ferne, steter Zusammenhang des Entgegengesetzten.

Schön ist also die Welt als sich bedingender, harmonischer Zusammenhang irdischer und himmlischer Individuen, Seelen und Geister. Oder, gerade herausgesagt: die Natur als Object ästhetischen Wohlgefallens ist nichts anderes als die Welt der Mythologie, der Legende, der Sage, des Wunders. Mythologie, das ist ästhetische Weltanschauung. Wo der Mythos in diesem weitesten Sinn aufhört, ist auch kein ästhetisches, kein künstlerisches Interesse mehr. Das Hässliche dagegen ist entgötterte, entgeistigte Natur.

Damit soll nicht conventionellen Lügen der schönrednerischen Dichtergalanterie das Wort geredet werden, sondern lediglich und allein der simplen Wahrheit, der nackten Wirklichkeit. Denn die Welt der Sage, des Wunders ist die wirkliche Welt, die Welt der Chronisten und der Geographen ist eine Welt des oberflächlichen Scheines. Die ästhetische, die poetische Welt ist die philosophische. Das hat der Meister derer, die da wissen, das hat der nüchterne Aristoteles, der Philosoph an sich, selber eingestehen müssen, indem er die Poesie für philosophischer erklärt hat als die Historie. Die Wahrheit

über die Völkerwanderung, ihren Kern haben wir nicht in den mageren Aufzeichnungen der Jahrbücher jener Zeit, sondern in den Sagen von Siegfried, Etzel, Gunther und Dietrich, von König Artus und dem Gral. Die Wahrheit über Karl den Grossen und seine Bedeutung leuchtet nicht aus der dürren Biographie des Einhard heraus, sondern aus dem Rolandslied und den anderen Karlsliedern. Und die Wahrheit über die Verhältnisse des Kosmos stehen nicht bei Humboldt, sondern bei Dante, bei Homer, bei den Dichtern. Wahrer und natürlicher als der ausgezeichnete Rottmann und andere Landschaftsmaler haben die Griechen ihre Natur gemalt, wenn sie nicht Bäume, Quellen und Felsen, sondern Dryaden, Hyaden und Oreaden dargestellt haben.

18. DAS GEFÜHL IN DER NATUR.

Der Mythos oder die recht eigentlich ästhetische Naturanschauung sieht alles Wahrnehmbare ganz als von Gefühl erfüllt an. Sie wird so die Weltanschauung des allgemeinen Mitgefühls. Nicht nur Thier und Pflanze, nein, auch Himmelskörper, Elemente, Berge, Steine werden als fühlend, als leidend, als sympathisirend betrachtet. Nicht als ob die Materie beseelt wäre; ein hässlicher Gedanke! Sondern die Welt wird als eine Gesellschaft von gefühlvollen Geisterseelen aufgefasst. Die Baumnymphe trauert und vergiesst Blut, wenn ihre Scheinhülle verwundet wird. Der Wasserelf sehnt sich nach Menschenseligkeit, Oreaden antworten dem Anruf. Der

Liebende klagt sein Leid dem mitfühlenden Hain, der Verzweifelte dem Meer und der Oede. Dass die ganze Natur mit fühlenden Geistern erfüllt ist, das ist eine Forderung, ohne welche keine Kunst möglich wäre, ohne die kein Mensch wahres Interesse der Natur entgegenbringen könnte, ohne die der Mensch in seiner Umgebung sich selber nicht verstehen würde. Jeder Naturgenuss beruht im tiefsten Grunde darauf. Und wenn, wie man erzählt, Sokrates deshalb ungern die Stadt verliess, weil er mit der Natur nicht dialektisch verkehren konnte, so war das ein Mangel seiner verstandesmässigen Anlage; die Griechen haben sonst gar wohl gewusst, was sie an der Natur hatten. Sie haben sie so wohl verstanden, dass sie ihr menschliche Gestalt geben konnten, dass sie mit ihr, wie mit ihresgleichen, wie mit ihren Blutsverwandten verkehrten.

Jeder Künstler braucht das Mitgefühl der Natur zum kleinsten Kunstwerk; und wenn sich mancher Poet über ihre Gefühllosigkeit in seinen Reimen beklagt, so beweist er damit nur, dass er das Gegentheil mit Recht erwartet. Ob diese Forderung und Erwartung begründet ist, das auszumachen kommt weniger der Aesthetik als der Metaphysik zu. Diese wird aber als ein nicht verwerfliches Zeugnis für den geistigen Urgrund der Natur die psychologische Thatsache verwerthen dürfen, dass der ästhetische künstlerische Sinn sie fordert und voraussetzt als etwas Nothwendiges, Ursprüngliches und Natürliches. Und ebenso wie der Künstler unwillkürlich und nothwendig von seiner Psyche weiter auf die Welt da draussen schliesst, so wird der Philosoph bewusst und methodisch

einen ähnlichen kosmologischen Analogieschluss machen müssen.

So wird unsere Definition wieder etwas bestimmter: Schön ist die Natur, wenn sie ganz als mit fühlenden Geistern bevölkert angeschaut wird. Unschön ist das Gefühllose, dem kein Mitgefühl, kein sympathischer Zug abgewonnen werden kann.

19. DAS WUNDER IN DER NATUR.

Der schönheitsuchende Sinn entdeckt die Natur nicht nur voll von Gefühl, sondern auch voll von Wille, Kraft, Thätigkeit und Streben. Er wird niemals aufhören, den Sonnengott auf seinem Wagen zu sehen, der Welt den Segen bringend; er wird niemals aufhören, die Mächte der Planeten, der Naturkräfte, des Windes, des Donners zu scheuen oder zu verehren; er wird unwillkürlich, wohin er nur seinen Tritt setzt, mit Dämonen guten und bösen Willens zusammentreffen. So wie wir selber, so wollen alle Wesen, alle Naturerscheinungen etwas, sie mögen nun einen starken oder schwächeren, einen guten oder böseren, einen bewussten oder unbewussteren Willen haben. Sie sind entweder deine Bundesgenossen oder deine Feinde. Die Sterne blicken dich entweder günstig oder schädlich an. Der Wind umkost deine Blumen oder er zerstört deine Pflanzungen. Das Element ist dir entweder gnädig oder erzürnt, und du suchst es durch frommendes Verhalten dir geneigt zu machen. Der ästhetische Sinn geht hier Hand in Hand

mit der Frömmigkeit. Die Griechen haben ihre Localgenien, Göttersitze, Flur- und Berggötter, Stadtgöttinnen verehrt und an ihre Macht geglaubt, das Christenthum kennt Schutzpatrone und Schutzengel von Ländern und Städten, Nothhelfer, die den Elementen vorstehen, wunderwirkende Quellen, Bäume und Orte. All dem liegt der begründete Glaube an göttliche und dämonische Mächte in der Natur zu Grunde. Dieser Wunderglaube hängt auch zum Theil mit der Heilkraft der Naturdinge zusammen. Den meisten Heilkräutern wird schon durch ihren Namen göttliche Mitwirkung beigelegt. Wenn du krank bist und dein eigener Wille zum Leben nicht ausreicht, so wirst du diesen mangelnden Willen ersetzen lassen durch die Heilkräfte dir befreundeter Kräuter und Stoffe.

Selbst in den von Menschenhand gefertigten Geräthen und Werkzeugen ist ein vom Erzeuger hineingebannter Wille niedergelegt, der nun selbständig weiter wirkt. Das alte Märchen von dem Schwert, das einmal gezogen, Blut trinken muss, bevor es wieder zur Scheide zurückkehrt, ist ein ganz richtiger, tiefsinniger Ausdruck dieses Verhaltens. Es ist fast buchstäblich so. Viel unsinniger Aberglaube mag bei diesen Vorstellungen im Einzelnen zu finden sein. Noch unsinniger aber wär' es, diese Vorstellungen im Allgemeinen deshalb als Atavismus abweisen zu wollen.

Es ist für den Einsichtigen kaum nöthig, dass hier bemerkt werde, wie wesentlich verschieden das von der Aesthetik geforderte Leben in der Natur gegenübersteht der von blinden Trieben besessenen Materie der neueren

Philosophie. Die Aesthetik scheut vor dieser masslosen Vorstellung zurück, sie fordert im Gegentheil die Welt der Sage und Mythologie, der Legende und des Wunders, eine Natur, die nicht voll mechanischer Kräfte, sondern voll von Göttern und Dämonen, Geistern und Gespenstern, Engeln und Teufeln ist. Mit einem Wort, die Welt der Dichter und Bildner, die Welt der Poesie und der Phantasie, und vor allem: die Welt der Religion.

Die Welt ist also für den ästhetischen Sinn eine Vereinigung mehr oder minder wollender Wesen. Als solche darf sie schön genannt werden. Schönheit ist Ausdruck persönlichen geistigen Willens in der Natur. Wo der Wille nicht zum Ausdruck oder zu falschem Ausdruck kommt, dort ist Hässlichkeit.

20. DIE VERNUNFT IN DER NATUR.

Wie meiner Seele, dem Ebenbild des Absoluten, neben dem Willen und dem Gefühl auch die Reflexion zukommt, so muss ich auch in der Natur, dem Kunstwerk Gottes, etwas der Reflexion Analoges voraussetzen. So nothwendig ich die Natur in der Form der Zeit und des Raumes anschauen muss, so nothwendig muss ich sie durch die Kategorie der Vernunft auffassen. Ich muss mir die Weltwesen alle mehr oder weniger als vernunfterfüllt vorstellen. Ich muss sie denkend denken und wenn ich ihnen auch mein eigenes Gehirn zum Denken ihrer Gedanken leihen müsste. Was sind wir selber denn

anderes als die Gedanken Gottes? Er denkt mit unseren Gehirnen seine weltgeschichtlichen Pläne fort. Und was ist die Natur anderes als die Erscheinung des Geistigen, überall getränkt und gesättigt von Vernunft? Ihr könnt die Vernunft aus der Natur wohl hinwegstreiten, aber nicht hinwegdenken. Dass die Natur vernünftig ist, das lehrt den wahren Metaphysiker die Methode, den Aesthetiker das unmittelbare Gefühl. Die teleologische Weltanschauung ist hier der ästhetischen gleich. Darum hat Kant ganz richtig in der Kritik der Urtheilskraft Aesthetik und Teleologie zusammen behandelt. Die Vernunft in der Welt, Gott in der Natur ist eine wesentlich ästhetische Forderung. Das Schönheitsgefühl braucht und fordert eine vernünftige Weltordnung und Regierung. Es sieht in der Natur Plan und Ziel. Jeder Organismus erscheint ihm nach vernünftigen Zwecken und nicht nach blindem Zufall aufgebaut. Ein schöner Organismus ist ein zu vollkommener Erscheinung gelangter Gedanke. So der Krystall, die Pflanze, das Thier. Der Protokollführer der Naturhistorie darf mit dieser Anschauung auf das eigentliche Verständnis der Natur verzichten, der Philosoph, der Künstler kann es nicht.

Schön also, zugleich allein begreifbar ist die Natur, angeschaut als vernünftige Zweckmässigkeit; schön ist sie, soweit sie nach ihren Absichten begriffen und aufgelöst werden kann. Hässlich wird das sein, was uns noch zwecklos, unvernünftig erscheint, wofür wir keinen Grund angeben könnten als blinden Zufall, vernunftlose Laune.

21. DIE RAUMSCHÖNHEIT DER WELT.

Es ist der ästhetischen Anschauung wesentlich, dass sie den Raum nicht so nüchtern auffassen kann wie die gemeine Meinung der sogenannten Naturwissenschaft. Nicht so nüchtern und nicht so gar unmöglich! Denn dieser Raum in seiner langweiligen Unbegrenztheit, seiner unendlichen Theilbarkeit ist ein zum Verrücktwerden undenkbares Monstrum. Nein, so gut ich mich nur als abgeschlossene Persönlichkeit auffassen und begreifen kann, so kann ich auch das räumliche Verhältnis der Natur analog nur als wohlgegliederte, geschlossene Gesammtorganisation alles Seienden im Nebeneinander begreifen. Und darum haben auch die Mythologien der Alten naturgemäss den Raum als Analogie der Persönlichkeit, als einen Urgott aufgefasst.

So wie meine Persönlichkeit erfahrungsgemäss zwischen höheren und niedrigeren Einwirkungen in der Mitte steht, so hat ästhetische Naturanschauung die räumliche Welt nothwendig in eine Oberwelt, Mittelwelt und Unterwelt theilen müssen, in Uranos, Gaia, Tartaros. Das sind Welträume, die freilich nicht auf die groben Linsen des Fernrohrs reagiren, die man auch nicht auf eine Weltkarte reinlich eintragen kann, kein Luftsegler, kein Bergmann wird sie finden und entdecken, aber der ästhetische Sinn wird sie dessen ungeachtet immer wieder fordern, welch Jahrhundert der Plattheit auch darüber spotten mag. Himmel und Hölle werden eine nothwendige Forderung der Aesthetik bleiben, und nicht blos der Aesthetik,

denn ihre Wirkung beruht auf der metaphysischen Realität dieser Orte. Selbst die kritischeste Wissenschaft wird sie nicht ableugnen dürfen, mag sie diesen Vorstellungen auch nur eine symbolische Bedeutung zusprechen, je nach ihrer Schulterminologie. Himmel und Hölle sind für die menschliche Vorstellung so wirklich und wirksam, wie diese sichtbare Welt, ja noch wirksamer. Es sind Thatsachen der Weltgeschichte, der Psychologie, wenn auch nicht Thatsachen der Geographie, der Astronomie.

Das Schönheitsgefühl bedarf des Himmels und der Hölle zum vollkommenen Abschluss des Naturbildes. Andererseits trägt es Himmel und Hölle geradewegs in diese Welt herein. Die Welt wird schön als Sitz der Götter, als Heiligthum, als Tempel der Gottheit, als Kampfplatz der Dämonen. Der Menschengeist kann sich einen hervorragend schönen Platz nicht anders denn als Lieblingsort und Thronsitz des Göttlichen erklären. Darum baut er auf die stolzesten Berge, mitten in entzückendste Thäler, in die romantischesten Schluchten seine Tempel, Altäre, Kirchen, Kapellen, Klöster und Wallfahrtsorte. So muss Delphi, so Nemea, so müssen alle heidnischen und christlichen Wallfahrtsorte, Wunder- und Gnadenstätten entstanden sein. Es ist nicht nöthig, ihre wohl bekannten Namen hier aufzuzählen. So sind andererseits wieder all die Höllenthäler, Teufelsfelsen, Riesengebirge, Hexenkessel und ähnliches benannt worden.

Das unheimlich Geschlossene, Höllische von Schluchten, Höhlen, Klammen im Gegesatz zur offenen, freien, himmlischen Landschaft bildet die Schönheit der Welt. Schön ist der Berg als Burg der Götter, schön ist das Thal als

Wohnung der Nymphen, schön ist der Wald als Behausung der Dryaden, der Elfen, schön das Meer als krystallene Halle der Wellenmädchen, schön ist der Fluss als Versteck der Wasserweibchen, Nixe, Nöcke; schön sind die Wolken als Schiffe der Geister, schön ist der Sternenhimmel als Wohnung der Seelen, schön ist der weite Himmelsraum als Thron Allvaters. Schön im entgegengesetzten Sinn ist der nächtliche Himmel, die grausige Schlucht, der tosende Wasserfall, der feuerspeiende Berg, als Wohnungen und Spuren unheimlicher, feindlicher, höllischer Mächte.

Mit Einem Wort: Schön ist die Welt vorgestellt als der Zwischenort zwischen Himmel und Hölle, der Sitz himmlischer und höllischer Geister, der Kampfplatz streitender und spielender Dämonen. Also mit schönheitsuchenden Augen gesehen ist die Welt, ist die Natur schon an sich das vollkommene Kunstwerk.

22. ZEITSCHÖNHEIT DER WELT.

Aehnlich steht es mit der Welt in ihrer zeitlichen Erscheinung. Metaphysiker mögen darüber streiten, ob die Zeit einen Anfang genommen hat oder nicht. Für den Aesthetiker ist die Zeit etwas Abgeschlossenes, Bestimmtes, Begrenztes, eine Persönlichkeit, ein Dämon: jener alte Kronos, der die Welttragödie mit der ersten schicksalschweren Handlung, mit dem ersten Frevel eröffnete. Aesthetische Betrachtung sieht in jedem zeitlichen Geschehen Handlung, That, Streit, Verschuldung, Verwicklung

oder Lösung, Wirkung, Schicksal, Gerechtigkeit. Die ganze Weltgeschichte wird ihr einheitliche Handlung mit Anfang, Mitte und Ende, mit Verwicklung und Lösung, mit Verschuldung und Sühnung. Sie macht die Ewigkeit fassbar, indem sie die Schrecken der Unendlichkeit in sich organisirt. Jeder kleinere Zeitabschnitt ist ihr ein Symbol des Ganzen, der Ewigkeit, des Weltgeschicks. Sie sieht im Augenblicke das Ewige. Der Maler lässt aus den Augen des Bildnisses das Sein der Ewigkeit in das Werden der Zeitlichkeit hereinschauen. Der Dichter erweitert den Moment zur Unsterblichkeit. Unsterblichkeit der Seele, welche der Metaphysik bei der Idealität der Zeit selbstverständlich erscheint, ist auch vor allem eine Forderung der Aesthetik. Das Verzeitlichte muss von ihr auch wieder verewigt werden.

Wie das Weltgeschick im Grossen, so stellt das Leben des Individuums eine Tragödie vor im Kleinen, mit metaphysischem Hintergrunde. In anderer Weise wird das Jahr, der Tag zur ästhetischen Handlung. Das Aufsteigen des Lichts, die Morgendämmerung, der Aufgang der Sonne, dann ihr Kampf mit Nebel und Wolken, das Erwachen der Natur, die Peripetie des Mittags, nun Abendruhe, das Abendroth, das Heraufziehen der Dämmerung und der Nacht, das Kreisen der Sterne, das alles ist dem ästhetischen Sinn Ereignis und Handlung, ein Spiel, ein Kampf, ein Epos, ein Kunstwerk. Ebenso der Jahreslauf: die Geburt des neuen Lichts in den Weihenächten, der ringende Beginn des Naturlebens, das Erwachen der Thier- und Pflanzenwelt, das stürmische Nahen des Frühlings, die Katastrophe des Gewitters, der

prunkvolle Festeinzug der Wonnezeit, der Umschlag in der Sonnenwende, die Verwandlung des liebreichen Charakters der Wärme zur feindseligen Hitze, die wohlthätig durch den reichen Herbst gebrochen wird, das Hinsterben der Natur und ihr Winterschlaf unter der Schneedecke: das alles ist wieder für die schöne Betrachtung ein Ringen lebendiger Kräfte, göttliches Schauspiel, ein schicksalvolles Drama mit idyllischen Episoden.

Und so steht es mit jedem Geschehen, mit Völkergeschicken und Naturereignissen, grossen und kleinen. Ueberall entfaltet sich die Schönheit der Natur in der Form zeitlichen Geschehens, zeitlicher Handlung. Und wo das nicht stattfände, wo das in den Hintergrund träte, dort wäre die Natur auch unschön und uninteressant.

23. STOFFSCHÖNHEIT DER WELT.

Der Stoff hat ästhetische Bedeutung als Erscheinung des Geistes, der Seele. Der Stoff ist die Wahrnehmbarkeit der Seele, der Individualität. Der Stoff ist demnach wohl unerlässliche Bedingung des Aesthetischen, denn er allein vermittelt Anschaulichkeit des Geistes. Er macht erst die Natur wahrnehmbar, ästhetisch im ursprünglichen Sinne. Aber der Stoff hat eben nur deshalb Werth, weil er das wahrnehmbar macht, worauf es ankommt, das Ding an sich, den Kern der Welt, das Absolute, den Geist, die Seele, das Bewusstsein. Jeder Stoff ist eine verschiedene Ausdrucksart des Geistigen, eine verschiedene Weise, darin es sich wahrnehmbar, fassbar macht. Das ist sein Wesen;

an sich ist er sonst nichts. Der Geist, das Seiende, wird durch den Stoff begriffen und entwickelt, der Geist spricht durch den Stoff mit uns. Diese Göttersprache heisst Symbol. Was wir Menschen durch Begriffsworte kennzeichnen, das drückt die Natur durch Farben, Töne, Formen aus. Alles in der Welt hat da seine Bedeutung. Die Natur ist eine Universalsprache von unendlich vielen, aber nicht willkürlichen Zeichen. Jeder Stein, jedes Element, jedes Metall, jede Blume, jedes Thier, jede Farbe, jede Zahl, jede geometrische Figur, jede Linie, jede Stellung, jede Bewegung, jeder Laut ist ein anderes deutliches Wort in dem grossen symbolischen Lexikon der natürlichen Weltsprache, die zugleich die stets und allgemein verstandene Sprache der Kunst ist.

Stoff und Form, oder was dasselbe sein muss, Ausdruck und Wesen, sind nicht entgegengesetzte Begriffe; nein, sie fordern sich gegenseitig, ergänzen sich, gehen in einander über. Die Materie, der Stoff ist eigentlich die Hülle, die Gestalt des Geistes als des eigentlichen Gehaltes der Welt. Der Geist ist aber wieder nicht nur der Gehalt der Welt, sondern das formgebende Princip, darum man sich nicht wundern muss, wenn verschiedene Philosophen diese Begriffe geradezu miteinander vertauschen und den Geist die Form des Stoffes, die Seele die Form des Leibes nennen. Diese Verschiedenheit kann nach solcher Klärung der Begriffe nicht schaden.

So kommen wir also zum Schluss der ästhetischen Naturbetrachtung auf die Definition: Schön ist die Materie, der Stoff, als wahrnehmbares Symbol des Geistes, oder was dasselbe heisst, als Erscheinung des Geistigen, der

Persönlichkeit, als Ausdruck des Wesens der Welt, als Abbild der göttlichen Ideen. Unschön dagegen wäre die nichts bedeutende, nichts ausdrückende Natur, wenn es eine solche gäbe.

24. DER KÜNSTLER.

Zweierlei gehört zur Entstehung des Schönen: ein bedeutendes Object und ein charakteristisches Subject. Wie das Object, die Natur, beschaffen ist, haben wir gesehen. Lasst uns nun der Natur in all ihrer Schönheit den Menschen in all seiner eigenen Besonderheit gegenüberstellen.

Der Mensch verhält sich der Natur gegenüber stets mehr oder weniger als Künstler, sei's nun als schöpferischer, als kritischer oder als fühlender, geniessender Künstler. Denn auch der von der Schönheit nur passiv Ergriffene muss etwas vom Künstler an sich haben, um davon ergriffen zu werden.

Der eigentliche schaffende Künstler unterscheidet sich vom Nichtkünstler dadurch, dass er der ästhetischen Anschauung in so vollem Masse theilhaftig ist, dass er sie zu That umsetzen kann. Er hat die Welt als das Kunstwerk Gottes, als Gottes Spiel erkannt und spielt nun auch seinerseits mit ihr. Er versteht die symbolische Sprache der Natur und kann sie daher mühelos und frei verwenden. Er sieht klarer und durchsichtiger als andere Menschenaugen den götterbewohnten Weltraum, und kann ihn daher künstlerisch darstellen. Ihn ergreift das

Geschehen unmittelbar und er kann daher die Schicksale der Wesen ausdeuten. Er sieht mit dem Auge des Geistersehers die Träger der Weltenkräfte; sie werden ihm zu bildhaften, blutsverwandten Persönlichkeiten. Er unterscheidet mit hingebenden Sinnen ihre wesentlichen Eigenthümlichkeiten und kann sie daher charakterisiren. Er sieht dort deutlich verschiedene Farben, hört deutlich unterschiedene Töne, wo die stumpferen Augen und Ohren nur Verworrenheit wahrnehmen; er hört und sieht dort Harmonie, wo jeder Andere Verwirrung schauen muss; er wittert die geistige Verwandtschaft der Natur mit seinem Wesen unmittelbarer als andere Menschen, er verkehrt mit den Elementen als Bruder, mit den Sternen als Vertrauter, mit der Natur als Freund. Zu jedem Wesen spricht er in seiner Sprache, und alle geben ihm freudig Antwort, dankbar, von ihrem Scheinschlafe durch ihn erlöst zu sein. Er nimmt Theil an der Qual und an der Lust der Kreatur, spielt und kämpft mit ihr um die Wette, versteht wohl ihren Sinn. Ihm ist die Welt das wiedererwachte, glänzende, lustvolle Feenschloss, da sie dem Nichtkünstler nur die von undurchdringlichen Dornenhecken umzogene, tief in unlöslichen Zauberschlaf versunkene, moosbewachsene Felsenburg des gebannten und verfluchten Dornröschens ist.

Was ist also die Schönheit anderes als das, was das Künstlerauge schaut und durchschaut? Darum ist das Schöne so subjectiv, subjectiver als das Moralische, das auf der Richtung des Willens beruht; denn das Gefühl, die Leuchte der Schönheit, ist das Subjectivste, was am Subject zu finden ist. Darum lässt sich über die

Schönheit so viel streiten, oder vielmehr gar nicht streiten. Dennoch haben aber die Gesetze der Schönheit objective Geltung; denn schliesslich bleibt das Subject doch immer dasselbe trotz seiner verschiedenen Individuationen, und es ist nur ein grösserer oder geringerer Grad der Befähigung, der das eine Subject in den Stand setzt, dort ein ganzes Paradies von Schönheit zu sehen, wo das stumpfere sich gleichgiltig abwendet; der hier alles in Gold und Licht verwandelt, dort alles in Dunkel und Moder gehüllt lässt.

25. DAS KÜNSTLERISCHE GEFÜHL ODER DAS GEMÜTH.

Das Grundvermögen des Künstlers ist das Gefühl; so wie der Wille das Grundvermögen des Moralisten, die Reflexion das des Metaphysikers ist. Künstler ist ein jeder, der künstlerisch fühlt, empfindet und wahrnimmt, auch wenn er sich darüber nicht so klar Rechenschaft geben mag, und wenn er auch, sei's nun, weil er keine Zeit oder keine Hände hat, nicht schaffen und darstellen wird. Aber es handelt sich jetzt nicht mehr um das einfache Gefühl, sondern schon um die nähere Bestimmung seiner verschiedenen Seiten, um die verschiedene Methode der empfindenden Aufnahme.

Das künstlerische Gefühl oder, wie es hier besonders bezeichnet werden mag, das G e m ü t h, zeigt drei verschiedene Phasen der Empfindung, die entweder zugleich

vorkommen können, oder sich mit dem Uebergewicht einer Empfindungsart einstellen.

Das Gemüth des Künstlers verhält sich erstens rein anschauend, unbefangen, naiv, es gibt sich dem Object hin, geht in der Anschauung und Aufnahme der Erscheinungswelt vollkommen auf. Das ist die reine Wahrnehmung, Aisthesis. So verhält sich das künstlerische Gefühl in seiner Reinheit.

Das Gemüth verhält sich zweitens sentimental, das heisst, die Kluft zwischen Subject und Object bemerkend und betonend und sich nach der Ueberbrückung dieser Kluft sehnend. Dies Verhältnis entsteht aus einer natürlichen, doch leidvollen Ueberschätzung des Subjects; das Subject und seine Gefühlsschwelgerei wird zur Hauptsache; das Aeussere wird nur als verwundende Störung empfunden und erzeugt empfindsame Reizbarkeit.

Das künstlerische Gemüth verhält sich drittens humoristisch, das heisst: Object und Subject wird in der einen Essenz, dem »humor« des Absoluten verzehrt und der höhere Standpunkt der Ueberlegenheit des objectiven Geistes über die Natur eingenommen.

Das vollkommene Kunstwerk kann alle drei Phasen der gemüthlichen Aisthesis in sich vereinigen. Homer ist naiv in der genussfreudigen Darstellung des göttlichen und menschlichen Lebens, sentimental in den unaufgelösten Klagen über Tod und Schicksal, humoristisch ist er endlich in der Art, wie der Künstler seine Göttererscheinungen einführt und die sonst allzu lastenden Mächte des Schicksals in grossartiger Ironie ganz aufzulösen sucht.

So darf man nun definiren: Schön ist das Gemüthvolle, sei's nun naiv, sentimental oder humoristisch.

26. DER KÜNSTLERISCHE WILLE.

Das künstlerische Gefühl wird sich regelmässig in thätiger Schöpfung äussern. Die voll aufgenommenen ästhetischen Wahrnehmungen werden sich wieder nach aussen projiciren in künstlerischer Willensthätigkeit. Dies ästhetische Wirken unterscheidet sich aber wesentlich vom ethischen. Es ist mehr Passion als Action, mehr Empfängnis als Zeugung, mehr Besessenheit als Willkür.

Die künstlerische That geht in zwei Schritten zur Vollendung. Der erste Schritt ist Erregung der innerlichen Schöpfungsthätigkeit, der Phantasie, durch Bildung des Ideals; der zweite Schritt ist die Bethätigung des äusseren Vermögens der Kunstfertigkeit.

Die Phantasie, die Bildungskraft des Ideals, ist eine künstlerische Neuschöpfung der Welt. Der Künstler wiederholt den göttlichen Schöpfungsact im Kleinen und Einzelnen, indem sich ihm die bildenden Ideen aus seinem absoluten Standpunkt entwickeln. Der Künstler steht ungefähr auf dem Hochsitz Allvaters, im Mittelpunkt der Welt, im Kern des Seins, von dem aus sich die Weltideen mit innerer Nothwendigkeit entfalten. Sein Wollen ist Schauen, sein Schauen Wollen. So wie sich im Uranfange der Welt die göttlichen Ideen aus dem absoluten Sein losgerungen haben, so müssen nun dem Künstler kraft seiner günstigen Stellung, seiner freien Aussicht

die wesentlichen Bilder der Dinge sich entfalten und erblühen. Seine Phantasie, seine Bildkraft ist nichts anderes als die Vollanschauung des Wesens, der Wirklichkeit, befreit vom Schleier der Gewohnheit. Deshalb weil die Phantasie nur Wesenhaftes und Wirkliches zeigt und schaut, ist sie schöpferisch wirksam und befähigt den Künstler, ewig wahre, lebendige Werke zu zeugen, so wahr wie die Natur und noch verständlicher, noch begreiflicher, noch fassbarer und übersichtlicher als diese.

Aber gibt es denn überhaupt ein Ideal? Etwas, das von der Natur verschieden ist, das am Ende gar noch schöner ist als die Werke Gottes? — Ein Urphänomen, in zwei Worten vorgestellt, wird die Frage wohl überzeugender lösen als viele Schönrednerei. Vor mir liegt ein Rhombendodekaëder eines Granates von nicht gewöhnlicher Grösse und Regelmässigkeit, aber es fehlt gar viel, dass die Krystallgestalt in ihrer ganzen geometrischen Reinheit gewahrt ist, so wie sie der Holzschneider oder Glasschleifer an einem Modell bei weitem vollkommener darstellen kann. Es ist aber gar kein Zweifel, dass die Natur das Rhombendodekaëder in aller Vollendung angestrebt hat; sie hat sich nur durch mannigfache Relationen mit anderen Kräften stören lassen. Der Bildner braucht und darf das nicht, er kann die mathematische Idealform rein hinstellen, denn er schafft ja ein Kunstwerk, das für sich abgeschlossen ist, das nur mit sich selber in Relation steht, losgelöst von aller Verbindung und Bedürftigkeit. Was hier in verhältnismässig einfachem Fall vom Steinschneider gilt, das gilt von jedem Künstler. Man verlangt von ihm nicht, dass er eine ganze

Welt voll von Beziehungen schafft, sondern nur ein Einzelwerk, eine Specialität, und da soll er das leisten, was die Natur aus anderen wichtigen Rücksichten nicht leisten konnte und wollte; er soll, die Natur im Schaffen nachahmend, ihre vollkommenen Ideale vollenden. Das ist sein Vorrecht, sein Privilegium, seine Originalität. Seine Gestalten werden in der Wirklichkeit ebenso wenig zu finden sein als die mathematischen Punkte, Linien und Zirkel des Geometers, aber das ist eben sein Ruhm. Die Kunst wird dadurch in der That wahrer und philosophischer als die Natur.

Die Kunstfertigkeit des wahren Künstlers besteht darin, dass er sich nur dem unwillkürlichen Walten der Phantasie überlässt, seinen Willen zu dem des Dinges an sich macht, sich dem führenden Genius in seinem Innern übergibt, nicht aus seiner Zufälligkeit, sondern aus der reinen Natur der Dinge herausschafft, nicht selber künsteln und tichten will, sondern die Sachen selbst dichten und treiben lässt; dass er sich nur zur Hand hergibt, wodurch die schöpferische Natur wirken mag, zur Harfe, welche durch den Hauch des Ewigen berührt und zum Erklingen gebracht wird, zum Auge, das den Schein durchblickt, zum Ohr, das die Melodie des Weltreigens aus allem betäubenden Geräusch heraushört. Indem sich der Künstler also seiner zufälligen Individualität entäussert, wird er unwillkürlich am meisten individuell sein. Denn so wie das Wesen der Dinge, so wird auch das wahre Wesen seiner Persönlichkeit ungezwungen und ganz in sein Kunstwerk einfliessen. Es gibt nichts Leichteres und Müheloseres als das eigentliche Schaffen

des wahren Künstlers, denn seine Kunst besteht nur darin, nichts anderes zu thun, als was sich von selber machen will. Es ist freilich auch nichts schwerer, als allen Eigensinn abzustreifen, alle Zufälligkeit, allen hemmenden und störenden Einfluss abzuwehren. Das sind des Künstlers eigentliche Mühen, Plagen und Arbeiten. Es verhält sich dabei ganz so, wie nach dem Ausspruch des Michelangelo, der das fertige Bildwerk schon im rohen Marmorblocke schaute und dann nur das überflüssige Gestein wegzumeisseln hatte.

So darf man vom Standpunkt der künstlerischen Willensthätigkeit definiren: Schön ist das Ideal als Product der Phantasie, rein dargestellt durch die Kunstfertigkeit.

27. DER KUNSTVERSTAND ODER DER GESCHMACK.

Der Künstler in seiner Ganzheit besteht nicht blos aus Gefühl und Wille, sondern auch aus Verstand. Insofern der Verstand künstlerisches Schaffen und Fühlen begleitet, äussert er sich als G e s c h m a c k. Obwohl der Geschmack nur die dritte Rolle beim Entstehen eines Kunstwerkes spielt, ist er doch nicht zu verachten, und vor allem von grosser Wichtigkeit für die Kunsttheorie. Denn er fast allein lässt sich unmittelbar schulen und planvoll anwenden. Man kann nicht Gefühl, Naivetät, Humor, Phantasie lehren und erlernen, wohl aber Geschmack. Auch diesen nicht ganz, aber man kann doch

eher darüber sprechen. Er verträgt es, ohne sich verlegen zu fühlen, dass man ihn mit Bewusstsein ausübt; und so kann er auch mittelbar Phantasie wie Gefühl regeln und beherrschen. Die meisten Kunstregeln beziehen sich ausser auf die Kunstfertigkeit auf den Geschmack, daher ist Aesthetik häufig blos zur Geschmackslehre geworden. Der Geschmack soll und kann den Künstler bei der Wahl der Stoffe, der Behandlungsart leiten, er kann ihm klar machen, was für Aufgaben die Kunst in einem bestimmten Zeitpunkte haben soll. Er kann ihn leiten bei der Auswahl aus dem unendlichen Gedränge der Phantasien und der Gefühle. Der wahre Künstler muss auch der wahre Kritiker sein. Er muss auswählen und abweisen, er muss scheiden können. Das heisst eben kritisiren. Thatsächlich ist das Reich der Kunst ein riesiges Schatzhaus, das sich durch Ueberlieferung von uraltesten Zeiten an immer reich gefüllt erhalten hat. Der einzelne Künstler ist der Bewahrer, Ueberlieferer, Ausspender dieser Schätze. Er hat nur hineinzufassen und seiner Zeit das auszuwählen, was sie von diesem unendlichen Vorrath braucht. Das ist die thatsächliche, die geschichtliche Stellung des Künstlers. Dabei muss aber immer wieder betont werden, dass der Geschmack allein für sich ganz unfruchtbar ist, dass das Schöne ursprünglich doch nur von Gefühl und Phantasie gezeugt wird. Der Geschmack kann verwerfen oder annehmen, aber nicht zeugen.

»Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!«

Dennoch muss man vom Standpunkt des Geschmacks sagen: Schön ist nur das Ausgewählte.

28. DIE KÜNSTLERISCHE QUANTITÄT ODER DAS ERHABENE.

Die Kategorie der Quantität an sich hat der Aesthetik den Begriff des Masses gegeben. Die Quantität in Beziehung auf die Natur schafft den Begriff der Mannigfaltigkeit. Die Quantität in Bezug auf das künstlerische Subject im weitesten Sinne soll nun den Begriff des Erhabenen und Niedrigen, das heisst, des subjectiv Grossen und Kleinen erzeugen.

Der mit Gefühl, Phantasie, Geschmack begabte Künstler oder ästhetische Beschauer wird nun den vergleichenden Massstab der Grösse der Welt anlegen müssen, er wird vor allem das auswählen und unterscheiden und im Kunstwerk verschieden behandeln, was da gross und was klein ist. Das Grosse, das Kleine wird im Gemüthe des Künstlers zum Erhabenen und zum Lächerlichen oder Komischen; denn das Grosse muss er bewundern, das Kleinliche verlachen.

Erhaben ist die Vorstellung der ganzen ungetheilten Welt, des Einen, des Ewigen, des Unbedingten, Gottes, des Schicksals, der Unsterblichkeit. Lächerlich, niedrig, komisch ist die Vorstellung des Vereinzelten, des Vorübergehenden, Zufälligen, der menschlich-thierischen Bedürftigkeit, die particularen verblendeten Eiferungen des verbohrten Einzelwesens, überhaupt alles, was mit dem Erhabenen verglichen wird.

Das Komische verhält sich zum Erhabenen, wie der Schein zum Sein, wie das Bedingte zum Unbedingten,

wie das Viele zum Einen, wie das Kleine zum Grossen, wie das Getheilte zum Ganzen, wie das Zeitliche zum Ewigen, wie das Thierische zum Göttlichen, wie das Unbedeutende zum Bedeutungsvollen, wie der Irrthum zur Wahrheit, Ohnmacht zur Macht, Eigensinn zu Gemeinsinn, Thorheit zur Vernunft. Denn das Wahre kommt eben dem Einen zu, das Falsche dem Vereinzelten.

Zwischen dem Erhabenen als dem überwältigend Grossen und dem Lächerlichen als dem Ueberkleinen steht das Anmuthige, das Gleichgewicht des Masses.

Auf der richtigen Vertheilung des Erhabenen und Lächerlichen beruht zum grössten Theil die höhere künstlerische Wirkung der Schönheit. Das Kunstwerk soll erhaben oder lächerlich sein, es soll eine Tragödie vorstellen oder eine Komödie, doch am besten beides zusammen. Andererseits liegt die Hauptgefahr des Kunstschaffens im Verfehlen der tragischen oder der komischen Wirkung. Hier ist der Same wuchernder Geschmacklosigkeiten. Die meisten verfehlten Kunstwerke sind deshalb verfehlt, weil der Künstler das erhaben dargestellt hat, was er richtiger Weise lächerlich hätte machen sollen, oder das, was erhabenste Behandlung gefordert hätte, niedrig behandelt hat, dass er dann ein Gelächter aufgeschlagen hat, wenn er hätte weinen sollen, und dort Thränen vergossen hat, wo das Lachen am Platze war; oder was noch schlimmer ist, dass er das Erhabene noch überstelzen, dass er das Lächerliche noch übergrunzen wollte.

Die falsche Tendenz ist es, die solche Geschmacklosigkeiten auf dem Gewissen hat.

Auch die schöne Natur muss immer entweder erhaben oder gemein oder anmuthig sein. Das sind aber keine Bestimmungen, die dieser an sich zukommen, sondern erst das ästhetische Subject legt sie hinein. So gilt ganz im Allgemeinen, dass nur das eigentlich schön ist, was erhaben, lächerlich oder anmuthig auf das Gemüth zu wirken vermag.

29. DIE KÜNSTLERISCHE QUALITÄT ODER DER CHARAKTER.

Der Künstler wird ferner auch die Qualität der darzustellenden Dinge unterscheiden. Er wird hell und dunkel, gut und böse trennen; er wird charakterisiren. So wie die Natur das eine Substrat ihres Wirkens in seine verschiedenen Qualitäten zerlegt hat, um es von allen Seiten zu beleuchten, nach allen Seiten sich entwickeln zu lassen, so zerlegt der Künstler die Grundidee seines Kunstwerkes nach ihren gegensätzlichen Eigenschaften. Der Ornamentiker lässt gerade mit krummen Linien abwechseln und sich gegenseitig contrastiren; der Architekt trennt Zierliches und Schweres, Stützendes und Getragenes, Massives und Durchbrochenes; der Maler scheidet die Farben von einander und das Helle vom Dunkeln. Der Dichter endlich, der auch Plastiker oder Maler sein kann, scheidet das Eine Wesen der Persönlichkeit in verschiedene contrastirende Möglichkeiten, in Charaktere, aber nur zu dem Zweck, um das Eine Wesentliche tiefer und klarer herauszuarbeiten. Dem Gefühlvollen stellt

er das Gefühllosere gegenüber, dem Willenskräftigen das Willensschwache, dem Verständigen das Thörichte, dem Grossartigen das Kleinliche, dem Bejahenden das Verneinende, dem erregbaren Geiste den verschlossenen, dem übersinnlichen den niedrig sinnlichen, dem beharrenden den neuerungsüchtigen. So wie der Regenbogen alle Farbenbrechungen in sich enthält, so wie die Leier die ganze Tonleiter und alle Tonarten umfasst, so muss das vollkommene Kunstwerk alle charakteristischen Verschiedenheiten, alle entgegengesetzten Qualitäten in sich vereinigen. Jeder mythologische, Götter- oder Helden- oder Heiligenkreis ist eine solche Charakterscala. Jedes volksthümliche Heldenepos enthält in seinen Gestalten eine vollkommene Charakterreihe, und es ist schon als besonders bemerkenswerth beobachtet worden, dass sich die Charaktertypen der verschiedenen Sagenkreise fast überall wiederholen. Also entsprechen die Helden der Ilias Mann für Mann denen des altfranzösischen Rolandsliedes und mehr oder weniger denen aller anderen Sagenkreise.

Das Charakterisiren ist überhaupt ein Zweig der Kunstthätigkeit, der am wenigsten Gefahr läuft übersehen zu werden. Im Gegentheil, es wird darin oft des Guten zu viel geleistet, weil es gar so leicht und naheliegend ist, durch wenige derbe Striche carikirte Charaktere zu schaffen. Es lassen sich so die rohesten Effecte nach billigsten Recepten erzielen. Der feinere Künstler wird dagegen immer discreter charakterisiren, gleich der Natur, die doch auch nicht einem jeden es an die Stirne schreibt, ob er ein Engel oder ein Teufel, ein Held oder Hasenfuss, ein Weiser oder Dummkopf ist.

30. DIE KÜNSTLERISCHE RELATION ODER DER STIL.

Der Künstler fasst die darzustellenden Dinge nach ihrer Relation auf, die sie miteinander haben, er betont trotz ihrer Mannigfaltigkeit ihre Einheit, trotz ihrer Verschiedenheit ihre Verwandtschaft, er deckt die gemeinsame Regel auf, die sonst in der Natur mehr verhüllt ist oder durch die grandiosen Verhältnisse nicht übersichtlich genug erscheint. Er lässt die »poetische« Gerechtigkeit dort walten, wo sie vielleicht in Wirklichkeit zu mangeln scheint, aber eben nur scheint. Er stellt die Vollkommenheit und Abgeschlossenheit der Einzelerscheinung her, trotz all der vielfältig verwirrenden Beziehungen in der Natur. Er bringt in die widerstreitenden Gefühle Harmonie, den Friedensstab wirft er zwischen feindliche Willensäusserungen, er gleicht entgegengesetzte Zwecke schlichtend aus; er stellt das richtige Verhältnis zwischen dem Grossen und dem Kleinen, dem Vielen und dem Einen, dem Positiven und Negativen, dem Himmel und der Hölle, dem Ewigen und dem Werdenden, dem Stoff und der Form wieder her. Mit einem Wort, er bringt in das Kunstwerk Einheit, Harmonie.

Diese Einheit im Mannigfaltigen, die der Künstler zu verwirklichen hat, weil sie zugleich das Wesen der Natur und des Geistes ist, die pflegt man im Kunstwerk als S t i l zu bezeichnen. In jedem Ornament, in jedem Bauwerk soll Ein Motiv, Eine Linienführung vorherrschen, in jedem Musikstück soll Ein Thema durchgeführt und

festgehalten werden. Und das ist nicht etwa, wie man oft glaubt, Gedankenarmuth und Unfreiheit, sondern es ist eben echteste Kunstbethätigung. Des Kunstwerks Einheit und Vollkommenheit, sein Werth ist um so grösser, je mehr das eine Grundthema, das Hauptmotiv, mannigfaltig variirt, immer wieder hervortritt. Ebenso sollen sich im plastischen Kunstwerk alle Linien und Flächen trotz ihrer Contraste doch auf Eine Formel beziehen; im Gemälde soll Ein Farben-, Formen- und Lichtproblem, Ein Gruppirungssystem den einheitlichen Kern bilden, von dem aus sich alles nothwendig ergibt. Die Strophe wird durch Ein rhythmisches Princip beherrscht, es sei nun jambisch, trochäisch, dactylisch oder logaödisch, das lyrische Gedicht, das Epos, das Drama soll nur Ausführung eines einzigen Gedankens sein. Jede Scene soll diesen einen Gedanken immer wieder von neuem angreifen, jede Figur ihn von einer anderen Seite frisch aufnehmen; jedes Motiv, jede Zwischenhandlung soll ihn neu widerspiegeln, jede Rede, jeder Monolog und Dialog ihn von neuem durcharbeiten, jedes Gleichnis soll sich auf ihn beziehen, und der Schluss des Gedichts soll nicht vor seiner gründlichen Erschöpfung eintreten. Denn nur dadurch bekommt das Kunstwerk den Charakter der Einheit, der Vollkommenheit, der Vollendung und der Nothwendigkeit.

So wie die Kategorie der Relation logisch in die Unterkategorien der Substantialität, Causalität und Wechselwirkung zerfällt, so muss es auch drei grundsätzlich verschiedene künstlerische Stilweisen geben: erstens eine streng einfache, die nur das Wesen, die Substanz der

Sache selber gibt, zweitens eine zierliche, gewählte, die von einem substantiellen Kern aus ursächlich und folgerichtig anmuthige Ranken nach allen Seiten aussendet, und drittens eine prächtige, reiche, die bis zur Grenze der Ueberladenheit allen erdenklichen Schmuck um den einheitlichen Kern, zur effectvollen Wechselwirkung, anhäuft.

31. DAS KÜNSTLERISCHE IN RÄUMLICHER VERSCHIEDENHEIT ODER DIE KUNSTSTILE.

Die Kunst äussert sich verschieden in verschiedenem Raume, in verschiedenen Welttheilen, Breitegraden und Ländern, in verschiedenen Gegenden, Städten, Völkern und Stämmen. Das Schöne muss seinem Wesen nach mannigfaltig sein. Es ist nothwendig räumlich differenzirt. Und so wie das landschaftlich Schöne, so wie die menschliche Schönheit sich verschieden äussert, so muss auch das künstlerisch Schöne verschiedene Gestalt annehmen. Daraus entsteht die Mannigfaltigkeit der geographischen oder nationalen Kunststile. Das Schöne gestaltet sich anders im chinesischen, japanischen, indischen, persischen, ägyptischen, griechischen und römischen Stil, es ist ein verschiedenes im dorischen, korinthisch-äolischen, im ionischen, im attischen Stil, es ist ein verschiedenes im dorischen Stil auf der Akropolis und in Pästum, im ionischen Stil zu Athen und in Kleinasien.

Auch heute, wo die Culturbedingungen sich so sehr ausgeglichen haben, zeigt doch fast jede Stadt dem schärferen Blick ihren eigenen Kunststil, und zwar nicht nur in den bildenden Künsten.

Dadurch, dass das Schöne mannigfaltig erscheint, entspricht es einer Forderung seines eigenen tiefsten Wesens. Das Schöne darf gar nicht eins sein. Es kann sich nur in mannigfaltiger Erscheinungsweise zeigen. Die Verschiedenheit der Kunststile findet ihr Vorbild in der Natur. Was ist der japanische, der indische Stil anderes, als Ausführung der landschaftlich gegebenen Motive jener Länder? Die Vegetation wächst dort schon in japanischem Stil, der Volkstypus würde keinem anderen Stil sich fügen. Andererseits hat in jedem Alpenthal der Kirchthurm und das Kirchdach etwas vom Charakter der umgebenden Gebirge sowohl in der Färbung als in den Linien.

Der Kunststil kann sich wohl an einem und demselben Ort, bei demselben Volk verändern, aber ein wesentlich gleicher Charakter wird immer bleiben. Die toscanische Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance ist der etruskischen nicht ganz fremd. Die griechischen und römischen Ueberwinder haben ihren Stil in Aegypten und Syrien der landesüblichen Weise anbequemen müssen. Was ist aus dem byzantinischen Stil in Persien, Aegypten, Arabien und Spanien geworden! Daneben ist auch zu bemerken, dass die geographische Bestimmtheit eines Landes nicht nur von Flüssen und Bergen, vom Klima, von der Lage abhängt, sondern auch vom Volk, das es bewohnt. Nicht nur das Land, sondern

auch die Griechen sind Griechenland. Nicht der Hekla, sondern die Isländer haben Island gebildet.

Es gibt auf der ganzen Welt eigentlich nur drei vollkommen ausgebildete Kunststile: der abendländische und der morgenländische Stil bilden zwei polare Gegensätze, und zwischen beiden steht dann der japanisch-chinesische Stil, der Stil des Reiches der Mitte. Die Logik dieser Dreitheilung hängt mit den drei Unterkategorien des Raumes zusammen: dem Ineinander, dem Auseinander und dem Nebeneinander. Die orientalische Kunst strebt von der Mannigfaltigkeit des Sinnlichen in das Innerste des Einen, Objectiven, Absoluten; die occidentalische strebt von der Einheit des Objectiven zur individuellen Subjectivität; jene Kunst ist dabei doch äusserlicher, diese mehr innerlich. Der Stil der chinesisch-japanischen Kunst zeigt dagegen kein Ineinander oder Auseinander, keine Tendenz, er ist der Stil des Nebeneinander. Diese drei Stile hängen mit den drei politischen und ethischen Parteien zusammen, die miteinander den Weltkampf auskämpfen. Aber darüber wird die Philosophie der Geschichte nach aller Ausführlichkeit abzuhandeln haben.

32. DAS KÜNSTLERISCHE IN ZEITLICHER VERSCHIEDENHEIT ODER DIE KUNSTGESCHICHTE.

Die Kunst äussert sich auch zeitlich in verschiedener Weise; und zwar geht diese geschichtliche Verschiedenheit wesentlich auf ähnliche Gründe zurück wie die räum-

liche, geographische. Sie hat ihre Wurzel im Neuerungstrieb, welcher der Kunst ganz wesentlich ist. Die Kunst soll und will erfinden, sie will die Phantasie spielen lassen, sie will alte Gedanken aufgeben, weil sie nun alt sind, und neuen zustreben, weil sie neu sind. Schon das Neue an sich ist schön, weil es etwas anderes ist und dem Gesetz der qualitativen Differenzirung, dem ästhetischen Gesetze des Contrastes, folgt. Die Kunstgeschichte bietet das Bild eines sich Ueberbietens der künstlerischen Bethätigung. Niemals ist dieselbe Kunstübung lange Zeit im Gebrauch gewesen, immer sind die schönsten Blüthen am schnellsten abgeblüht. Sophokles hat nicht mehr so dichten wollen wie Aeschylos, und Euripides nicht mehr so wie Sophokles. Nachdem die Epik erschöpft war, hat kein griechischer Dichter daran gedacht, sich in anderem auszuzeichnen als in der Lyrik; und nachdem die Lyrik ausgesungen war, hat sich alles aufs Drama geworfen. Jede Künstlergeneration hat neue Weisen des Ausdrucks, neue Formen, neue Wirkungen aufgebracht. Selbst ein und derselbe Künstler hat oft in den Werken seines Alters den Stil seiner Jugendwerke gern aufgegeben und die veränderte neue Kunstweise befolgt. Derselbe Maler, der vor fünfzig Jahren in seiner Jugend porzellanglatte Landschaften gemalt hat mit miniaturfeiner Ausführung, malt seit zwanzig Jahren nach der neuen Manier mit breitestem Pinsel und reliefartiger Farbenverschwendung auf den Effect aus dem fernsten Standpunkt.

Es lassen sich freilich die geographischen Stile nicht trennen von den historischen, so wenig Geographie sich

getrennt von der Geschichte behandeln lässt. Aber für die denkende Betrachtung besteht die Scheidung doch. Man soll jedem Kunstwerk genau den Geburtsort und die Jahreszahl seiner Entstehung ansehen. Das ist gerade die Aufgabe der Kunstgeschichte, die Kunstwerke nach ihren Merkmalen geographisch und historisch zu bestimmen, zu verstehen und abzuleiten.

Mit dem geschichtlichen Charakter der Kunst ist auch die Mode gegeben. Man soll nicht vom Schönen verlangen, dass es absolut sei; das will und kann es nicht sein in dieser Zeitlichkeit, wo nur die Veränderung bleibend ist.

Auch die Kunstgeschichte hat grundsätzlich drei Stile zu scheiden, gemäss den drei Nebenkategorien der Zeit: erstens einen hieratischen, symbolischen, traditionellen Vergangenheitstil, zweitens einen classischen, freien, doch gemessenen Gegenwartstil, und drittens einen revolutionären, zugleich naturalistischen und romantischen Zukunftstil. Diese drei Stilrichtungen sind allerdings historisch nacheinander aufgetreten und haben den Hauptepochen der Kunstgeschichte ihre Färbung gegeben, aber zu jeder Zeit und heute laufen alle drei Richtungen nebeneinander, ja, sie sollen sich zur höheren Einheit ergänzen. Eine vollkommene Kunstblüthe kann sich nur entfalten, wenn keines von diesen drei Elementen unterdrückt und vernachlässigt wird.

33. DIE KÜNSTLERISCHE VERSCHIEDENHEIT IM STOFF.

So wie die Verschiedenheit des Orts und der Zeit, so bedingt auch die Verschiedenheit des Stoffs eine Mannigfaltigkeit der Schönheitsgesetze. Im Stein ist eine andere Schönheit als im Holz, im Glas ein anderes Schönheitsgesetz als im Eisen, so gut wie die Naturschönheit des Buchsbaums nicht die des Eichbaums ist. Die Schönheit einer Trompetenmelodie folgt anderen ästhetischen Gesetzen als die Schönheit eines Harfenstücks. Und so steht es auch mit dem, was man in höherem Sinn Stoff nennen kann. Die Schönheit einer Idylle ist nicht die des heroischen Epos. Die Schönheit eines Gemäldes, nicht die der Plastik, und die Schönheit einer Marmorstatue nicht die der Erzbildsäule. Die Schönheit eines Aquarells ist nicht die des Oel-, Tempera- oder Frescogemäldes. Sonach erscheinen die Schönheitsgesetze in ihrer speciellen Anwendung als praktisch verschieden bei verschiedenen Stoffen.

Und damit muss die Theorie Halt machen vor der Kunstübung. Sie muss den Mund schliessen und der Praxis das Wort überlassen. Der Künstler darf nicht weiter von ihr verlangen und erwarten, dass ihm Belehrung werde. Er muss sich nun seinem guten Genius überlassen und sich selber durchschlagen. Jedes einzelne Kunstwerk ist ein neues Problem, das nach keiner alten Regel gelöst werden kann. Jede künstlerische Kundgebung muss ja doch etwas ganz Neues sagen. Die Natur steht

dem Künstler immer neu, stets überraschend gegenüber. Jedes Porträt bedarf einer eigenen Auffassung; jedes Gebäude hat einen neuen Zweck, steht in anderer Umgebung. Jedes Liebesgedicht entstammt einem neuen Gefühl. Jede Melodie bringt ein eigenes Bildungsprincip mit sich. Vor der Unendlichkeit der wirklichen Aufgaben senkt die Theorie die ohnmächtige Hand und drückt der Praxis das Werkzeug in die Finger. So wie trotz aller deductiven und inductiven Logik der Entdecker neuer Gesetze doch auf seinen eigenen Scharfblick angewiesen ist, so wie trotz aller Moralcasuistik der Handelnde bei jedem Pflichtenconflikt in seinen eigenen Busen greifen muss, so muss auch trotz aller richtigen Aesthetik und praktischen Kunstlehre der Künstler vor jedem neuen Werk, und sei's das kleinste, die neuen und eigenen Gesetze finden, nach welchen es als selbständiges, lebendiges Wesen in Erscheinung treten kann.

Damit aber doch die Theorie das letzte Wort behält, wollen wir nach den Unterkategorien des Stoffs (Materie, Form und Gehalt) folgendes allgemeine System des künstlerischen Stoffgebiets festhalten. Stoff des Kunstwerks ist erstens die Erscheinung, die Materie, der reale Vorgang, aber eben nur als Erscheinung, als Ausdruck des Wesens, des Geistes; zweitens der Geist, das Reich der Ideen und Wunder, aber nur in realistischer Behandlung, in handgreiflicher Erscheinung; drittens die Form an sich, aber auch nur als ein den geistigen, bedeutsamen Gehalt in sich bergendes Gefäss. Es wird demnach gemäss der Kategorien des Stoffs realistische, idealistische, sowie Formkünstler geben. Aber sie

brauchen sich nicht zu bekriegen, nein, sie werden sich gegenseitig in die Hand arbeiten, und ein jeder wird den andern durch den Contrast seiner Behandlungsweise heben. Sie verkünden alle dieselbe Wahrheit, wenn der eine die Bedeutsamkeit des Realen, der andere die Realität des Idealen, der dritte den substantiellen Gehalt der Form predigt.

ZWEITER THEIL.

GESCHICHTE DER ÄSTHETIK.

1. VERHÄLTNIS DER ÄSTHETIK ZUR KUNST.

Gleich der Geschichte der Philosophie ist auch die Geschichte der Aesthetik von höherem Standpunkt aus betrachtet ein System, darin von jedem Meister ein Kapitel geschrieben worden ist. Es gibt nur Eine Aesthetik, und der Schein verschiedener sich bekämpfender Systeme entsteht nur dadurch, dass jeder Aesthetiker wie jeder Philosoph sein besonderes Kapitel für das wichtigste hält. Selbst solche Denker, die den ganzen Umkreis der Wissenschaft bearbeiten wollten, haben schliesslich doch nur dem einen oder anderen Gesichtspunkt alles untergeordnet.

Die Theorie der Aesthetik hat die Kunstübung und das Verständnis des Schönen zu allen Zeiten ebenso treulich begleitet, wie etwa die Ethik das sociale Leben, und die Philosophie die Wissenschaft begleitet hat. Wenn

die Geschichte der Aesthetik in ihrer gegenwärtigen Bearbeitung dennoch bedeutende Lücken aufweist, so mag das daher kommen, dass die Kunstlehre zu Zeiten von der Theologie oder von der sogenannten transscendentalen Aesthetik übernommen worden ist, etwa so wie in neueren Systemen umgekehrt die Ethik in die Aesthetik aufgegangen ist. Aber man kann von vornherein behaupten, dass dort, wo wirkliches Kunstleben war, auch das Nachdenken darüber nicht vernachlässigt werden konnte. Vielleicht war man sich auch in gewissen Zeiten höchster Kunstblüthe, wie im Mittelalter und in der Renaissancezeit, so klar über die Principien der Schönheit und der Kunst, dass es aus Mangel an Streitbedürfnis unnöthig war, darüber Thesen aufzustellen, zu vertheidigen und anzugreifen.

Es hängt überhaupt mit der Eigenthümlichkeit der auf dem Gefühl beruhenden Schönheit zusammen, dass die Reflexion verhängnisvoller für Irrthümer der Kunstübung geworden ist, als die Unbewusstheit; dass sie mehr geschadet als genützt hat. Das sichere Wandeln des Gefühls ist oft durch hemmende Theorien gestört worden. Manch stolz erwachsender Spross ist durch die allzu bereite Schere der Kritik gekappt worden.

Kunstbegabung war zu allen Zeiten vorhanden, so wie in jedem Frühling der ganze Blüthenreichthum immer wieder aufs neue da ist. Aber richtiger Verstand ist nicht immer da gewesen, nicht immer der rechte Takt. Es zeigt sich auch hier, dass der Verstand der eigentliche Diabolus in allen Dingen ist. Es gibt wenig schlechte Volkslieder, oder wenigstens wenig ganz verfehlte, aber

es gibt neben göttlichen Kunstgesängen Scheusale der Abgeschmacktheit.

Es kommt für unsern jetzigen Zweck nicht darauf an, vollständig in Aufzählung aller Aesthetiker zu sein. Wenn wir nur einen gewissen Kreis bekanntester Namen durchnehmen, so werden wir sicher sein können, keine wichtige Theorie übersehen zu haben. Im Gegentheil, wir werden noch immer allzu oft dieselbe Sache unter verschiedenen Namen finden. Aber es wird eben eine Probe für die allgemeine Richtigkeit der hier aufgestellten Lehre sein, dass sie jedes andere System zu verstehen und einzureihen weiss.

2. ÄSTHETIK DER MYTHOLOGIE.

Die Geschichtsschreiber der Aesthetik pflegen mit Plato zu beginnen. Das ist ein schöner Anfang. Aber längst vor Plato hat es ästhetische Theorien und Systeme gegeben, wenn sie auch nicht in dialektischer Form aufgetreten sind. Die ältesten und wichtigsten Systeme der Aesthetik bei allen Völkern sind die mythologischen Gebäude. Mythologie ist nicht phantastische Spielerei, sondern eine vollkommen adäquate Lehrform für alle Erkenntnis. Es wäre nicht unmöglich und unnützlich, ein vollständiges ästhetisches System aus der Mythologie abzuleiten, aus der griechischen sowohl wie aus allen anderen. Ich will mich hier nur auf einige Andeutungen beschränken. Die Einheit des Schönen mit dem Guten und Wahren ist durch die

Gestalt des Apollon ausgedrückt, der den Künstler, den Heilgott und den Wahrsagungskundigen in sich vereint. Die Einheit des Schönen mit der Liebe stellt die Gestalt der Göttin Aphrodite dar. Dass die Kunst, die Schönheit auf dem passiven Aufnahmsvermögen der Seele, auf dem Gefühl, dem Schauen beruht, das lehrt der Mythos, wenn er alle Kunstthätigkeit auf Eingebung der Gottheit zurückführt. Apollon vertritt aber mehr den rein genialen Künstler, während Hermes und Hephästos die erfindungsreichen energischen Entdecker sind, Pallas Athene ist der besonnene Kunstverstand. Das Gesetz des Masses drücken die Sagen aus vom Kampf der massvollen Götterkünstler mit den masslosen riesischen, zwergischen, barbarischen Nebenbuhlern, mit Marsyas, Thamyris und anderen. Das Gesetz der Harmonie ist in Harmonia, der Tochter des Streitgottes und der Liebesgöttin, personificirt. Der Begriff des Symbols liegt allen Gestalten der Sage zu Grunde. Das Schöne der räumlichen Ordnung wird durch die ganze mythische Kosmographie, das Schöne der zeitlichen Ordnung durch die Gestalten der Horen verkündet. Dass alle Naturschönheit wesentlich auf Personificirung der Natur beruht, das ist ja der innerste Kern der Mythologie, das vertritt sie in unerschöpflicher Fülle durch die unendliche Reihe der Naturgottheiten und Dämonen, denn nichts vom Himmel und den Sternen, vom Wind, der Luft und dem Licht bis zu den Bergen und Bäumen, den Quellen und Hainen ist nicht durch den Mythos als eine lebendige Persönlichkeit erkannt worden. Die Mythologie ist es, die zuerst durch Aufstellung der bedürfnislosen Götter- und Heldenideale den

Begriff des Erhabenen erfasst hat, und zugleich seinen logischen Gegensatz, den des Niedrigen, des Komischen durch Aufstellung der allzu bedürftigen, allzu natürlichen Satyrn, Faune, Bacchanten, Priape und dergleichen. Die Mythologie ist es, die zuerst die ästhetischen Begriffe des Ideals, des Humors, der Ironie, der Phantasie, des Witzes sich zu anschaulichem Bewusstsein gebracht hat. Sie hat den Begriff des Charakters, des Typus, und vor allem des Schicksals, jener mit Recht so genannten »poetischen« Gerechtigkeit entdeckt. Sie hat in den Gestalten der neun Musen das erste System der Künste aufgestellt. Ich überlasse es dem künftigen ausführlichen Geschichtsschreiber der Aesthetik, dies wichtigste Capitel eingehend auszuarbeiten. Er wird sich dieselbe reichbelohnte Mühe auch mit der indischen, persischen, ägyptischen, semitischen, germanischen, slavischen und finnischen Mythologie geben und mit allen anderen.

3. ÄSTHETIK DER RHAPSODIK. HOMER UND HESIOD.

Aus ganz klaren Andeutungen der Gedichte selber geht hervor, dass in der Rhapsodenzeit zwei ästhetische Probleme die Geister beschäftigten und durch ihre verschiedene Beantwortung den Streitgrund bildeten zwischen den beiden grossen und lange wirkenden Schulen des Hesiod und Homer. Das erste Problem betrifft das Verhältnis der poetischen Wahrheit, wie sie sich in der

Kunst, im Mythos äussert, zur Wirklichkeit. Existiren die unsichtbaren Götter wirklich, die der ästhetische Mythos aufgestellt hat, sind alle die Wundergeschichten wahr, die von der Sage erzählt werden? Und muss denn der Künstler nur Wahres bilden, liegt es nicht im Wesen der Kunst, zur Erheiterung der Zuhörer anmuthige Fabeln der Wirklichkeit beizumischen? Die böotische Schule Hesiod's steht hier auf dem strengeren Standpunkt; sie sieht und verehrt in dem Mythos, in der Kunst die höhere Wahrheit, jeder Sagenzug ist ihr heilig und werthvoll, gilt ihr als künstlerisch, als ästhetisch, eben weil er wahr ist, weil er in viel höherem Sinne wahr ist als die prosaische Wirklichkeit. Er rühmt sich, mit begeistertem Auge die Götter leibhaftig zu schauen, er rühmt sich, seine Weisheit nicht aus sich selber, sondern von den Musen zu haben. Die ionische Schule der Homeriden hält zwar dieselbe ästhetische Grundlage fest, aber sie erhebt sich darüber mit grösserer Freiheit und künstlerischer Ironie. Sie lässt die Götter nur dem inneren Auge erscheinen, oder sie müssen die Menschengestalt annehmen, um sichtbar zu werden; sie rühmt sich der Neuheit ihrer Behandlung; sie rühmt sich, aus eigener Phantasie zu schöpfen, nicht nur aus der Tradition. Rühmend gesteht es der Sänger in der Odyssee ein, »autodidaktos« zu sein. Dafür müssen sich die Homeriden freilich von ihren Gegnern den Vorwurf gefallen lassen, dass sie Lügen mit Wahrheit mischen. Damit hängt auch der zweite Streitpunkt zusammen. Homer will durch reichere Erfindung erfreuen, erheitern, die Genüsse des Mahles, des Spieles erhöhen. Hesiod will das betrübte Gemüth

durch den festen Halt glaubhafter Ueberlieferung und Offenbarung stützen, trösten und erheben.

4. ÄSTHETIK DES LYRISMUS. PINDAROS.

Die objective epische Poesie geht allmählich über in die subjective Lyrik, ebenso wie gleichzeitig und gleichbedeutend auf dem Gebiet der bildenden Kunst das erzählende Relief in die virtuose Einzelstatue übergeht. Beides bedeutet die Einführung des bewussten Künstlergeistes in das Reich der Schönheit. Unter den Klängen der Hochgesänge Pindar's schwingt sich der Adler des künstlerischen Genius vom Himmel zur Erde herab. Es ist damit ein neues Buch der Aesthetik zum ersten Mal entrollt, das Buch, das vom subjectiven Künstlergeist, den Gesetzen seines Schaffens berichtet. Die ältere Aesthetik stand unter dem Einfluss des Stoffes. Der Stoff hat sich selber zu Kunstgebilden krystallisirt, der Genius des Künstlers hat hauptsächlich darin geglänzt, diesen Process nicht zu stören, sondern mit Unterordnung aller Subjectivität hingebend zu erleichtern. Nun aber schwebt der Genius in den Lüften, er muss sich auf die eigenen Schwingen stützen, er muss aus sich selbst heraus die Gesetze des Kunstschaffens finden. Mit vollem Bewusstsein und künstlerischer Consequenz entdeckt er im Gegensatz zur Götter- und Heroenwelt den modernen, historischen Menschen als den gleichberechtigten Stoff der Kunst, er entdeckt in der eigenen Phantasie, im eigenen Künstlerverstand, in der eigenen Schaffenskraft den vollen gleich-

werthigen Ersatz aller Tradition. Er schafft sich willkürlich und neu seine Sprache, seine Melodien und Masse, willkürlich und neu seine Helden, er wählt und wühlt in den Mythen, deutet und verwirft kraft souveräner Dichtergewalt; seine Individualität, seine Freundschaft ist der Grund des Lobes oder Tadels; im Besitz des Geheimnisses aller Mythologie (Korinna war nach der Ueberlieferung darin seine Lehrerin) creirt er neue Geister durch Personification von Ideen, er benützt zuerst mit Bewusstsein die Gesetze des Contrastes und der Mannigfaltigkeit, bald weit ausholend, bald kurz abbrechend; er pflückt eingestandener Massen nur die Blüthen von allem Schönen ab: denn alles soll nur zu seinem Dienst, zum Dienst des künstlerischen Geistes sein.

So ist Pindar's Werk eine ganz bewusste Codification der Gesetze des subjectiven Künstlergeistes, unerreicht, unausschöpflich.

5. ÄSTHETIK DES DRAMATISMUS. ÄSCHYLOS. ARISTOPHANES.

Wie die Kunstform der Giebelgruppe eine Vereinigung des Reliefstils mit dem runden Einzelstandbild ist, so ist auch das Drama eine Ausgleichung der objectiven Epik mit der subjectiven Lyrik. Es ist ein wesentlich reflectirender, ethischer Zug, der mit dem Drama in die Kunst eingezogen ist. Es liegt etwas Lehrhaftes, Sophistisches darin, eine Fabula aufzustellen, die etwas zu dociren hat, ein Exempel zu statuiren, die Meinungen über einen Fall

der Moral casuistisch und contradictorisch abzuwägen. Die Aesthetik des Dramatismus ist daher eine wesentlich ethisirende. Aeschylos wollte der Lehrmeister der Erwachsenen sein, er wollte Tapferkeit, Vaterlandsliebe predigen; das Sententiöse ist die bewusste Eigenart des Sophokles, das Tendenziöse die des Euripides; und was ist Aristophanes eingestandener Weise anderes als der politische und moralische Zuchtmeister des athenischen Volks. Auch später, als im Mittelalter das Drama aufs neue sich erhob, waren es, wie bekannt, lediglich pädagogische Erwägungen, die den Triumphzug der religiösen Mysterien, der lehrhaften Moralitäten ermöglichten. Nicht nur Hans Sachs, sondern auch Shakespeare will dem Zeitalter ein »erspiegelndes« Beispiel vorhalten. Calderon's Werke sind das grossartigste Lehrbuch der Moraltheologie, während sich in den Stücken Corneille's und seiner Nachfolger die politischen Tendenzen ihrer Zeit vertreten finden. Und es ist bekannt, dass nicht nur der junge Schiller die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtete. Jedenfalls wird von unseren Zeitgenossen darin des Guten mehr als genug gethan.

So haben also die Begründer der Dramatik ganz bewusst und viel bedeutender als etwa die Fabelschreiber die ethische Tendenz in die Aesthetik eingeführt, und damit, wenn nicht die Einheit, so doch die nahe Verwandtschaft des Guten und Schönen und ihre praktische Untrennbarkeit hervorgehoben.

6. DER KANON.

Nach dem Abblühen der Dramatik ging die Führerschaft der griechischen Kunst von den Poeten auf die bildenden Künstler über. Dadurch kamen wieder neue Principien der Aesthetik zum Bewusstsein der Zeit. Die alten Bildner hatten mehr als allgemeine Künstler gearbeitet, sie waren vor allem Poeten. Von der Poesie, vom Mythos als solchem waren sie ergriffen, den Mythos, die Poesie wollten sie illustriren. Das ist der Charakter der erzählenden archaischen Kunst, das ist auch noch der Charakter der Kunst des Phidias, dieses Gipfels der griechischen Bildnerei. Die Kunst seiner Nachfolger ist eine ganz andere, sie wollen nicht mehr Dichter, sondern reine Specialisten der Plastik oder Malerei sein. Dabei entdecken und formuliren sie einen ästhetischen Grundsatz, der natürlich unbewusst auch der älteren Kunst zu Grunde lag, nunmehr aber zielbewusst fast ausschliesslich das künstlerische Interesse anregt. Sie brachten dafür den Namen Kanon auf, wir würden es Ideal oder Typus nennen. Sie hatten nämlich einen Theil der Lösung jener alten Streitfrage gefunden, wodurch die Kunst sich von der Natur unterscheide. Sie erkannten, dass es das Wesen jeder Kunstübung ausmacht, dass der Künstler nicht die ganze Welt wiedergeben kann und darf, und dass er andererseits mehr geben kann und soll, als das einzelne Naturding aufweist. Der Künstler scheidet das Zufällige, Unwesentliche, Zwecklose aus und sammelt durch Vergleichung alles Wesentliche, Eigentliche, Einleuchtende, Bedeutende,

mit einem Wort das Schöne, das er in der Mannigfaltigkeit der erscheinenden Welt zerstreut findet. So gelangt er auf analytischem Weg allmählich zum Typus, zum Charakter, zum Ideal, ja endlich zu den Ideen, zu den Göttern selber, zu den Urbildern, den Erzeugern der Welt. Das ist der Sinn des berühmten Kanons. Er ist nicht nur dem Polyklet, sondern der ganzen griechischen Kunst eigenthümlich und wesentlich. Er gilt für alle Künste. Er ist der Schlüssel der Mythologie, der Kunst und endlich sogar alles Lebens.

7. SOKRATES. ÄSTHETIK DES AUSDRUCKS.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass auch schon Sokrates, der philosophische Bildhauer, das ästhetische Kunstprincip des Kanons kannte und aussprach, allerdings mehr in der Form seines Zeitgenossen, des Malers Zeuxis, der ja auch zu seiner Helena die Schönheiten von fünf verschiedenen Modellen verschmolzen hat. Sokrates war es auch, der, wie es scheint, zuerst die Verwandtschaft der Aesthetik mit der Teleologie erkannte, indem er das Schöne und das Zweckmässige für eins erklärte. Von grösstem praktischen Werth und von tiefstem philosophischen Sinn war aber seine Erkenntnis, dass die Kunst durch sinnliche Mittel Unsinnliches auszudrücken vermöge. Er hat diese Theorie dem Maler Parrhasios gesprächsweise mitgetheilt, und es scheint wirklich, dass erst in Folge dieser Erkenntnis die bildenden Künstler

es gewagt haben, innere Gemüthsbewegungen in den Mienen des Gesichts auszudrücken. Die älteren Künstler wenigstens scheinen so etwas nie versucht zu haben. Jedenfalls ist der Gedanke für die Aesthetik von grösster Wichtigkeit und bedeutsamer, umfassender, als der Berichterstatter Xenophon ihn zum Ausdruck bringt.

8. PLATON. ÄSTHETIK DES GEFÜHLS.

Die Geschichte der Aesthetik hat, wie wir gesehen haben, keinen Anfang. Der erste eigentliche Philosoph, der über sie nicht nur gedacht, sondern auch geschrieben hat, hat offenbar schon die urältesten Anschauungen und Mythen darüber mitgetheilt. Diese alten Sagen betonen die Verwandtschaft von Liebe und Schönheit. Die Liebe ist ja wesentlich Liebe zum Schönen; ästhetisches Gefühl hat dieselbe Wurzel wie Liebe. Der Liebende ist auch eine Art Künstler, der Künstler eine Art Liebhaber. Indem also schon die alten Sagen und nach ihnen Sokrates und vor allem Platon das Schöne auf die Liebe zurückführen, lehren sie das erste Axiom der Aesthetik, dass sie nämlich zum Unterschied von Ethik und Metaphysik auf dem passiven Aufnahmsvermögen, dem Gefühle beruht, und nicht auf dem Willen, nicht auf der Reflexion.

Platon schreibt die künstlerische Bethätigung einem gewissen Wahnsinn zu; das heisst in unserer Sprache, dass ein passives Ergriffensein, nicht ein zweckmässiges, verständiges Wollen die Erzeugung des Schönen bedingt. Er lehrt ferner, dass die Schönheit das verbindende

Band zwischen dem wahrhaft Seienden und der erscheinenden Welt ist; oder wie wir es uns zurechtlegen, dass die Schönheit das Erscheinen der Idee im sinnlich wahrnehmbaren Stoffe ist. Das Schöne, oder wie ich lieber sagen möchte, das Erscheinende, ist das Symbol des Uebersinnlichen. Offenbar dasselbe will Platon mit dem Gleichnis sagen, dass die Schönheit die Flügel der Seele wachsen mache, oder dass die Liebe zur Schönheit auf der Erinnerung an die himmlischen Urbilder beruhe, die sich in der irdischen Welt abbildern. Man hat es für einen Widerspruch erklärt, dass Platon das Schöne für ein Abbild des Seienden, des Dings an sich hält, das doch keine Form und Gestalt haben kann. Wenn man aber nicht ungerecht sein will, so wird man vernünftiger Weise seinen Ausspruch so interpretiren dürfen, dass das Schöne uns den Weg vom Zufälligen zum Absoluten klarer zeige als das Unschöne; das Schöne bildet als Typus, als Ideal, als Kanon die Brücke zwischen dem Wandelbaren und dem Ewigen, zwischen dem unendlich Vielen und dem Einen.

Will man den Standpunkt Platon's mit einem Wort bestimmen, so mag man sagen, dass er das Urphänomen der Aesthetik aufgestellt hat, schärfer als irgend ein anderer, indem er die Schönheit als Folge passiven Ergriffenseins, als Gefühlsoffenbarung, als »Mania« definirt.

9. ARISTOTELES. ÄSTHETIK DES SCHAFFENS.

Es scheint mir wunderbar, dass es vor allem Platon ist, für den die Künstler und besonders die Dichter so sehr schwärmen, als ob er derjenige gewesen sei, der am meisten in ihrem Sinne geschrieben hätte. Das kommt wohl davon, dass er so viel von der Schönheit spricht, aber er meint etwas ganz anderes damit als das künstlerisch Schöne. Es gibt unter allen Aesthetikern eigentlich keinen grösseren Feind der Kunst, als Platon es ist. Sollte ihn die verweigerte Gegenliebe zum Hasser der Muse gemacht haben? Aber während Platon in überpedantischer Weise dem Homer jedes Verdienst abspricht, ihm, dem doch ein so strenger Staatsmann wie Lykurg, dem sogar der delphische Gott einen Ehrenplatz in der Volkserziehung einräumte, — so ist es gerade der nüchterne Aristoteles, der die Kunst sogar noch für philosophischer erklärt als die wissenschaftliche Forschung, die »historia«, und ihr dadurch den überschwänglichsten Adelsbrief ausstellt. Die nüchterne Form, in der er das thut, hätte bei der Nachwelt um so eindringlicher wirken sollen, aber sie hat ihn thatsächlich nicht beliebt gemacht.

Aristoteles sieht die Schönheit vom Standpunkt des schaffenden Künstlers an. Die Kunst ist ihm die Vollendung der Natur. Das was die Natur im Schleier zeigt, entschleiert sie; sie unterstreicht, was die Natur ununterschieden hinschreibt; sie deutet, was die Natur ungedeutet darbietet; sie vollendet, was die Natur immerfort von

neuem anhebt. Die Hauptverdienste des Aristoteles fallen mehr in die Poetik als in die allgemeine Aesthetik. Aber auch diese verdankt ihm unter Anderem die Definition des Lächerlichen als eines unschädlichen Fehlers und die Aufstellung des formalen Grundgesetzes der Schönheit, danach sie als die Einheit in der Mannigfaltigkeit anzusehen ist. Diese Sätze gewinnen freilich erst im Zusammenhange des Systems ihre volle Bedeutung. Das Lächerliche wird erst bedeutend als Gegenpol des Erhabenen, und das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit streift die formalistische Oberflächlichkeit erst ab durch die metaphysische Begründung der Kategorien der Quantität und Qualität.

Der Kernpunkt der Aristotelischen Aesthetik bleibt das Betonen des künstlerischen Schaffens. Sie definirt die Schönheit als Kunst, als künstlerische Vollendung der Natur; sie ist eine Aesthetik des Willens als des praktischen Vermögens das Schöne zu schaffen. Auch das Princip der Nachahmung, die »Mimesis«, wird nur dann richtig verstanden, wenn man als das Nachzuahmende mehr die bildende Thätigkeit der Natur als das fertige Naturproduct auffasst.

Ihm ist die Kunst That: ἡ τέχνη οὐ βουλεύεται — *ars non deliberat*. Gott ist ihm ja der grösste Künstler, und jedes Ding der Ausdruck eines recht eigentlich ästhetischen Formtriebes.

10. STOISCHE UND EPIKUREISCHE ÄSTHETIK.

Es ist nicht zu verkennen und höchst bemerkenswerth, dass die philosophische Aesthetik von Anfang an die Tendenz hatte, über den vorgefundenen Standpunkt der griechischen Praxis hinauszustreben. Sie ist geradezu antihellenisch, und führt, immer weiter schreitend, Schritt vor Schritt mit bewusster Sicherheit in den rein christlichen Standpunkt hinüber. Und der leitet sich wieder von der altjüdischen Aesthetik ab, die ja auch die göttliche Schönheit des geschaffenen Kosmos bewundert, aber die Künste als eine Erfindung des gottlosen Kaingeschlechts ansieht.*) Zu diesen Vorläufern der christlichen Aesthetik gehören nach Platon sowohl die Stoiker als die Epikureer. Eine überschwängliche Begeisterung für die Natur, eine Verehrung des Kosmos als des grössten Kunstwerkes, besonders bei den Stoikern, geht Hand in Hand mit einer Missachtung der Künste. Sie werden zuerst in freie und banausische geschieden, aber schliesslich bleibt nach schärfster Kritik als die einzige freie und würdige Kunst nur die Philosophie, richtiger die Theologie übrig. Und ganz Aehnliches findet sich dann weiter bei den Eklektikern. Den Cicero befriedigt kein Kunstwerk

*) Lamech, der Mörder und Bigamist, ist der erste Dichter, seine Söhne Jubal und Tubalkain sind die ersten Musiker und Bildner der Weltgeschichte. Diese wichtige culturhistorische Ueberlieferung stimmt, nebenbei bemerkt, auffallend mit dem Eddaliede vom Gotte Rigr, der zu den Menschen als Stifter aller Cultur und Runenkunst kommt. Sogar Lamech's Frau Adda erscheint hier als die wohlbekannte Edda.

mehr, weil er sich's in der Idee immer noch schöner vorstellen kann. Und Plutarch müht sich auf die pedantischeste Weise ab, Mittel und Wege zu finden, wie die sonst unumgängliche Lesung der Dichterwerke möglichst unschädlich auf den Jüngling wirken könnte.

11. HORAZ. ÄSTHETIK DER REFLEXION.

Aber nun kommen wir wieder zu einem Künstler. So wenig tief der Lehrbrief des Horaz über die Dichtkunst in das Wesen der Schönheit eingeht, so muss er doch erwähnt werden neben Platon und Aristoteles als deren nothwendige Ergänzung, als Vertreter einer dritten Auffassung des Schönen. Denn während Platon das Schöne ganz von der Gefühlsseite auffasst, als passives Ergriffensein, als Mania, und während Aristoteles ganz von der Willensseite ausgeht, von der künstlerischen Reproduction und Bethätigung des Schönen, führt Horaz den Geschmack, den kritischen Verstand, die Reflexion, den Takt in die Aesthetik ein. Phantasie und Schöpferkraft werden vorausgesetzt; nun wird der Verstand angerufen Ordnung in das Ganze zu bringen, eine Einheit zu schaffen, abzurunden, das Unpassende auszuscheiden, das Passende zu sagen, was in jedem Falle zu sagen ist, die Hauptsache, worauf es ankommt, in den Vordergrund zu stellen, den richtigen angemessenen Ausdruck zu finden. Die Reflexion soll den Künstler mit seiner eigenen Kraft vertraut machen, sie soll ihn anleiten, nur d e n Stoff, d i e Formen zu wählen, die seinen Schultern gerecht sind.

Die Reflexion lehrt ihn, die Rücksicht auf sein Publicum nicht ausser Acht zu lassen, die Mittel der künstlerischen Wirkung auszuwählen und anzupassen, sie lehrt ihn, sich an Alterprobtes anzuschliessen, sie ist der Compass, der dem Künstler auf dem unendlichen Meer der Phantasie und der Schaffenslust das nächste Ziel, den geradesten Weg zeigt. Sie lehrt ihn, dass das Naheliegende und Bekannteste, das Ungesuchte und Einleuchtende am meisten wirkt. Sie lehrt ihn die geduldige, feilende Arbeit der Ausführung. Horaz erklärt geradezu und wohl mit Recht als den Grund der Inferiorität der römischen Künstler gegenüber den griechischen: den mangelnden Fleiss, die geringere Geduld, das Verschmähen der Feile. Er übersieht zwar nicht die Nothwendigkeit genialer Anlage, aber die horazische Aesthetik würde schulgemäss die Schönheit definiren als die durch den ordnenden Verstand sorgfältig zusammengehaltene Einheit und Abgerundetheit des Kunstwerkes. Platon ruft dem Künstler zu: rase! Aristoteles: wolle! Horaz: wähle!

12. ÄSTHETIK DER RHETOREN.

Die Rhetoren scheinen zuerst den Begriff des Stils als der bewussten künstlerischen Vortragsweise in die Aesthetik eingeführt zu haben. Die Praxis ist freilich viel älter. Seit jeher haben die Griechen gewusst, dass es besonders in der Musik und in der Architektur verschiedene Vortragsweisen gebe, um denselben Stoff, denselben Gedanken auf subjectiv differenzirte Art zum Ausdruck zu

bringen. Es haben sich neben vielen Schwankungen drei solcher Vortragsweisen ergeben: erstens eine ungeschmückt einfache, herbe, keusche, erhabene, zweitens eine zierliche, elegante, feine, anmuthige, und drittens eine reiche, prächtige. In der Musik sowohl wie in der Architektur tragen diese Vortragsweisen den Kennnamen von Volksstämmen, denn man erkannte in dem subjectiven Charakter dieser Stämme etwas Analoges zur subjectiven künstlerischen Individualität. So geht die Unzahl der Baustile auf den dorischen, ionischen und korinthischen zurück; so geht die Siebenzahl der alten musikalischen Tonarten auf drei zurück, auf das äolisch-phrygische Moll, das ionisch-lydische Dur, und das in der modernen Musik abgestorbene Dorisch. Dieselben drei verschiedenen Vortragsweisen haben auch die Redner als attischen, rhodischen und asianischen Stil in ihrer Kunst feststellen können und ihr Schreibegriffel, ihr Federstiel, der lateinische stilus und der griechische stylos haben dieser wichtigen ästhetischen Kategorie den wissenschaftlichen Namen gegeben. Sie haben damit ausgedrückt, dass das Schöne seinem Wesen nach als Mannigfaltiges erscheint, dass es verschieden vom verschiedenen Subject, vom verschiedenen Künstler- und Volkscharakter aufgefasst und wiedergegeben wird.

13. PLOTINOS. ÄSTHETIK DES STOFFES.

Der Neuplatonismus hat die Entdeckung gemacht, dass die Materie gewissermassen nur ein anderer Aggregat-

zustand des Geistes ist; das heisst, er hat, wenn man es versuchen darf, aus seinen phantastischen Träumen einen wahren Kern herauszuschälen, die christliche Anschauung philosophisch begründet, dass die Materie nicht von Ewigkeit neben dem Geiste da gewesen sei, sondern dass der göttliche Schöpfergeist sie aus dem »Nichts« geschaffen habe. Diese Entdeckung ist eine wesentlich ästhetische. Denn der Stoff ist gerade nur darum schön, weil er nichts anderes ist als Ausdruck des Geistes. Der Geist kann nur unter dieser Bedingung als schöner erscheinen, wenn er sich zum Stoffe »verdichtet«. Wir verstehen nun, warum das Schöne mannigfaltig sein soll: weil es Stoff werden muss; warum es Einheit hat: weil es von dem Einen geistigen Urquell ausgeht; warum es harmonisch, warum Ausdruck von Ideen, warum symbolisch, warum bedeutend ist, warum es in seiner Wurzel mit dem Guten und Wahren, mit Gott zusammenfallen muss. Wir verstehen die Verwandtschaft von Natur und Kunst, wir verstehen, warum und wie der Künstlergeist die Production des Schöpfergeistes fortsetzen und vollenden kann; wir verstehen den Zusammenhang, ja die Einheit von Kunst und Gottesdienst. Auch Gehaltsästhetik und Formästhetik fallen von diesem Standpunkt aus als identisch zusammen. Denn wenn nach Plotin das Schöne auch nichts Anderes ist als die geschaute Idee, der Gehalt, so sind doch eben die Ideen wieder nichts Anderes als die Formen der Anschauung, die Kategorien. Gott, das Ewige, der Geist, das Absolute, die Idee wirkt nur als Form, als Mass im Stoffe, und wenn die Ideen der

Gehalt der Welt sind, so ist es Mass und Form, worin dieser Gehalt besteht.

Mit Einem Worte: Das Schöne ist Stoff gewordener Geist.

14. LONGINOS. ÄSTHETIK DES ERHABENEN.

So abgerissen und zufällig die rhetorischen Bemerkungen des Longinos sind, so wichtig sind sie doch für die Geschichte der Aesthetik. Er hat, so scheint es, lebhafter als einer vor ihm gefühlt, dass die ästhetische Betrachtung ihre glänzendste Siegesbahn durchlaufen muss, wenn sie von dem Begriffe des Erhabenen ausgeht. Indem er den Begriff der Schönheit mit dem der Erhabenheit vertauscht hat, hat er das ästhetische Grundproblem wesentlich schärfer und bestimmter gefasst. Denn in der That erscheint das Schöne, besonders das künstlerisch Schöne, in seiner vollkommensten Weise als das Erhabene, wozu man freilich auch dessen Umkehrung, das Lächerliche, zählen muss. Wenn das Schöne mit Bewusstsein vom Künstler geschaffen wird, so muss es wie jede Bethätigung einen Zweck haben, eine Wirkung erzielen. Der Künstler muss als Handelnder etwas wollen, er muss das wollen, was die Schönheit eben vor allem anderen leisten kann, er muss erheben wollen, er muss den Geist aus seinen Irrgängen im dunkeln Stoffe zu den Höhen der ewigen Ideen zurückleiten, er muss das Stoffliche, das Zufällige, das Unvernünftige, das Furchterregende, Bangemachende, Niederdrückende der Erscheinung über-

winden und auflösen, und die Seele zum Bewusstsein ihres ewigen, unzerstörbaren göttlichen Wesens bringen. Er verspottet das Uebel als ein im Wesen Unschädliches und Nichtiges, und gibt es dem Gelächter preis; was sich drohend aufbläht und Schrecken erregen will, das verachtet er mit gelassenem Muthe; wo ihm aber die echte Grösse der Unendlichkeit entgegenschauert, da beugt er sich fromm vor der Unbegreiflichkeit des Ewigen und verehrt es als das Unfassliche, als die Ahnung des Uebermenschlichen.

So hätte Longinos ganz das Rechte getroffen, wenn er an die Spitze seiner Aesthetik den Satz schreiben wollte: Schön ist, was erhebt.

15. AUGUSTINUS. ÄSTHETIK DES ÜBERSINNLICHEN.

Die christliche Philosophie von den Kirchenvätern bis auf die Scholastiker hat die angebahnten Wege weiter verfolgt. Da alles Schöne auf den Geist, auf die Idee, auf Gott zurückwies, so ist sie auf die Forderung einer übersinnlichen Schönheit losgegangen. Sie erkennt, dass das Schöne Geist sei, Aeusserung, Bethätigung des Geistes. Gott ist das Schöne an sich, sein Quell; die Seele als Ebenbild Gottes kommt ihm an Schönheit zunächst. Der schönen Seele gegenüber ist der schöne Leib hässlich, das heisst minder schön. Aber auch die Natur ist immer noch schön als Sprache Gottes, als adäquates Werk des unbedingten Geistes. Die christliche Aesthetik stellt damit nichts den anderen Systemen wesentlich Entgegengesetztes

auf, sie hat nur andere Lieblingsausdrücke, eine andere Methode, einen anderen Ausgangspunkt. Sie geht vom Centrum des Absoluten aus und hält sich mit Vorliebe in dessen Nähe auf. Auch sie muss sich in die Wahrnehmbarkeit der Weltdinge hineinsenken, aber sie berührt des unreinen Stoffes nur so viel als eben zur Aeusserung des Geistes, zu seiner Materialisation unbedingt nothwendig ist. Auch ihre höchsten Schönheitsideale, die schöne Seele, der mit Gott harmonische Geist, die Tugend und die Wahrheit, bedürfen, um überhaupt vom ästhetischen Anschauungsvermögen wahrgenommen zu werden, der Sinnlichkeit; aber diese Sinnlichkeit liegt hart an der Grenze des Uebersinnlichen. Sie äussert sich im geistigsten Material, das dieser Sinnenwelt zu Gebote steht, in der Gesinnung. Sie wendet sich an das zarteste, geistigste Gefühl, an die Empfindung einer schönen Seele. Sie löst dieselben Probleme, wie die anderen Systeme, aber auf ihre Art, indem sie immer von ihrer Grunddefinition ausgeht: das Schöne ist Gott, ist das Eine, Ewige, Geistige, Gute und Wahre, ist in allen Dingen und Handlungen die Harmonie mit Gott, mit dem absoluten Geist.

16. ÄSTHETIK DES GERMANENTHUMS.

Die hyperboreischen Völker, die nun die antike Weltordnung, die hellenische Kunst und das darauf beruhende römische Reich über den Haufen warfen und die schönen Trümmer erbten, brachten scharf ausgesprochene und tief eingewurzelte ästhetische Grundsätze mit, die

für die ganze folgende Zeit die Kunstanschauungen und den ästhetischen Charakter der Menschheit wesentlich beeinflusst haben. Das, was man in der Aesthetik Romantik nennt, entstammt, scheinbar gegen den Sinn des Wortes, diesem neuen unromanischen und unhellenischen Geiste. Es war kein kunstfeindlicher Geist. Er hat sogleich die prachtvolle Ornamentik der Völkerwanderungszeit und einen neuartigen Hallenbau der Welt geboten. Er hat den obersten Gott seinem Wesen nach als Dichtergott, als Gott der erhabensten poetischen Begeisterung concipirt; er hat eine Heldensage geschaffen, die alle antiken Elemente in sich aufnahm und die ernüchterte Welt aufs neue mit Poesie, mit Geist, mit Leben erfüllt hat. Er hat die Aesthetik des Idealismus praktisch begründet eine Aesthetik, deren oberster Grundsatz ist: Schön ist das Nichtwirkliche, das Nichtseiende, das was ewig ersehnt wird, das Unwahrscheinliche, das Paradoxe, das was nur auf dem Glauben, der Hoffnung und der Liebe beruht. Darum waren die nordischen Völker die prädestinirten Vorkämpfer des Christenthums. Sie haben die Poesie des trotzigen Unsterblichkeitsglaubens, der idealen Religionskriege, des genialen Abenteuerthums in das ästhetische Weltbild eingefügt. Sie scheinen die Kunst recht eigentlich aufgefasst zu haben als das, was sich von der Wirklichkeit möglichst weit entfernt, was schwierig zu überwinden, räthselhaft aufzufassen, ungewöhnlich ist. Nicht Unvermögen, sondern Absicht, Lust nach Verwicklung hat sie dazu angeleitet, jene stilisirten Pflanzendarstellungen, jene verschlungenen Thiergestalten zu bilden. Je nördlicher der Volksstamm, um so entschiedener

kommt dieser Grundsatz zum Ausdruck. Er feiert in der skandinavischen Ornamentik seine Feste, in der Dichtkunst und der theoretischen Poetik der Skalden erreicht er den Gipfelpunkt des denkbar Möglichen. Es scheint als ob diese Völker, von der Natur stiefmütterlich mit ihren Gaben und Gütern ausgestattet, aus Trotz sich eine neue, unnatürliche, künstliche Natur mit willenskräftigem Geiste erzwingen wollten. In diesem Sinn hat es niemals ein entschiedeneres Künstlervolk gegeben als die Isländer, die Bewohner des äussersten Thule, die in der That kaum von etwas anderem als von Poesie in ihrer Eiswüste leben. Die Skalda, die isländische Poetik, spricht diese Grundsätze der Kunstübung auch theoretisch aus. Sie fordert vom Künstler als einziges Erfordernis die Kenntnis des Unwirklichen, der Mythologie, und eine Sprache, die aus nichts anderem als aus Umschreibungen, Bildern, Gleichnissen, Reimen und Assonanzen besteht.

17. ÄSTHETIK DES FRAUENDIENSTES.

So war es auch entschieden keine Verirrung des Zeitalters, sondern eine wesentliche Vertiefung und Ergänzung der Aesthetik, als man nach genügender Vorbereitung anfing zu entdecken, dass das weibliche Geschlecht das eigentlich ästhetische sei seiner Natur und seinem Wesen nach. Der Mann ist der Wollende, der Ethische, der Schaffende, der Künstler, der Erstrebende, Liebende, Erringende. Die Frau ist die Fühlende, die Aesthetische, Aufnehmende, die Liebenswerthe, das zu erstrebende Ziel.

Sie ist die Ruhe, der Friede, das Ideal, das Symbol des Ewigen, Unbewegten, des Schönen. Auf ähnlichen Gedanken, den tiefsten der Psychologie, beruht der Frauendienst der Troubadours, der Minnesänger, des Dante und Petrarca, auf ihnen beruht die gleichzeitige Ausbildung der Marienverehrung. Maria wurde nicht nur als die historische Gebärerin des Heilands angesehen, sondern in der That als die Mutter Gottes, als die Uridee der Welt, als das ewige Vorbild, das der Schöpfer in seinem Geiste von Ewigkeit her getragen, dem er die Typen aller Geschöpfe nachbildete, wie der Künstler seinem selbstempfangenen Ideal in schöpferischer Arbeit stufenweise nahezukommen sucht, bis er, mit dem Bewusstsein sich nicht mehr übertreffen zu können, nach dem letzten Versuch vom Schaffen ruht. Als das treueste Abbild der Uridee der Welt, als die letzte vollendetste Schöpfung des göttlichen Künstlers, als die begeisternde, eingebende Muse aller Künste, als Offenbarung der Schönheit, als dem Kampf ums Dasein entrückter englischer Schutzgeist, als himmlische Walküre wurde das Weib verehrt. Und die ganze Kunstübung, alle Kunstanschauung des Mittelalters ordnete sich diesem obersten Grundsatz unter. Es war eine Neuerung gegenüber der Praxis der classischen griechischen Kunst, aber doch eigentlich wieder nur ein Zurückgehen auf die ältesten mythischen Anschauungen. In den griechischen Sagen dreht sich ebenso wie in unseren Märchen alles um die Frau. Es ist ein ähnliches Verhältnis wie in der orientalischen Kultur; auch da liegen der Poesie Sagen und Märchen zu Grunde, die wie alles Derartige Ausdruck der naiven Frauenverehrung

sind; trotzdem ist die morgenländische Praxis seit jeher nichts weniger als frauendienstlich.

Wir aber brauchen uns unserer noch immer erhaltenen romantischen Galanterie und Ritterlichkeit nicht zu schämen; das sind ästhetische Erscheinungen von unbedingtem Werth. Es wird zwar manchmal bestritten, dass das weibliche Geschlecht wirklich das schöne sei, aber es ist philosophisch unbestreitbar, dass es das ästhetische ist.

18. ÄSTHETIK DER SCHOLASTIKER.

Die Aesthetik des heiligen Augustinus war durch das ganze Mittelalter herrschend. Es war durchaus keine kunstfeindliche oder gar naturfeindliche Theorie. Die Begeisterung für Naturschönheit ist aber zuerst bei den Troubadours und Minnesängern praktisch geworden und von da nach Italien übergesprungen, hat dort den heiligen Franciscus von Assisi ergriffen und durch ihn auch die italische Kunst belebt. Die Aesthetik der Scholastiker steht noch auf denselben festen Fundamenten wie die Augustin's. Nur nach einer Seite erscheint sie bestimmter ausgearbeitet, nach jener Seite nämlich, die durch den Streit der Realisten und Nominalisten in den Vordergrund getreten war. Damals haben sich nämlich nicht etwa jene für Realisten ausgegeben, die sich nur an das Reale halten wollten, sondern im Gegentheil und mit besserem Rechte die, so das Ideale, die Typen, die Begriffe, die Ideen, für das in den Individuen thatsächlich Reale

hielten. Und der gemässigte Realismus in diesem Sinne wurde sogar damals die herrschende und anerkannte Lehre. Für die Aesthetik ist das von grösster Wichtigkeit. Denn wenn die Gattungsbegriffe ihre eigentliche Realität in den Individuen haben, so muss das Schöne vor allem in der zur typischen Vollendung gesteigerten Individualität erscheinen.

Thomas von Aquin hat endlich die classische Definition der Schönheit formulirt, wonach sie nichts anderes ist als die durch die Anschauung ergötzende Wahrheit. Das was der Wille als das Gut erstrebt, was der Intellect als das Wahre erkennt, das wirkt als das Schöne, wenn der Wille in der lichtvoll geschauten Erkenntnis selbst die Beruhigung seines Strebens findet.

19. DANTE † 1321. ÄSTHETIK DES ALLEGORISMUS.

Es ist ganz falsch und unhistorisch unter dem »süssen neuen Stil«, dessen Dante sich rühmt, sein Streben nach Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks zu verstehen, etwa einen Realismus, wodurch mit dem byzantinischen veralteten Symbolismus gebrochen werden sollte. Im Gegentheil. Die Zeit der Troubadours und Minnesänger, das 12. und 13. Jahrhundert, das war die Zeit eines wirklichen lyrischen Realismus, wie er mit Ausnahme der Epoche des griechischen Lyrismus in der ganzen Kunstgeschichte ohne gleichen ist. Das war die

Zeit, wo niemand in einem Gedicht ein Gefühl besang, das er nicht wirklich erlebt hatte, wo jeder rückhaltslos sich selber gab, wie er war. Und das ist auch für die Lyrik der richtige Standpunkt. Gibt es etwas realistischeres als die Streitlieder Bertrans de Born, als die politischen Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide? Die Lobredner der italienischen Renaissance scheinen das ganz vergessen zu haben. Italien hat diese nordischere Poesie erst im Zustand des Niederganges überkommen und fortgeführt. So riesig Dante als Künstler ist, so steht seine Kunst historisch und ästhetisch ganz auf dem Standpunkt der spätesten Troubadours und Minnesänger, des Verfassers des grossen Titurel, Konrads von Würzburg, Frauenlobs. Ihnen allen, und merkwürdiger Weise auch ihrem grossen persischen Zeitgenossen Hafis, ist der excessive mystische Allegorismus eigen, der freilich die ganze Kunst und Literatur des Mittelalters stellenweise durchzieht, aber von nun an alles überwuchert. Dante hat dafür gesorgt, dass dieser Kern seiner Kunst ja nicht übersehen werde. In dem berühmten Widmungsschreiben zum Paradies, das an den Herrscher von Verona gerichtet ist, hat er es authentisch genug dargelegt. Es ist das Kunstgeheimnis des doppelten, ja vierfachen Sinnes, dasselbe, das er ja von seinem Meister Virgil gelernt zu haben glaubt; denn er schätzte sein Werk nur darum, weil er den Aeneas für eine Allegorie der menschlichen Seele hielt. Und nur darum nimmt er jenen dankbar zum Führer durch seine Arbeit, weil er ja auch ganz dieselbe Allegorie durchführen will. Das ist der echte Dante, und das ist auch seine Grösse; das ist auch echt ästhetisch,

wenn auch nach einer höheren Ordnung. Jedes Kunstwerk muss etwas von dem symbolischen Gehalt haben, der hier, für den allgemeinen Geschmack allerdings im Uebermass, eingekörpert ist.

20. ÄSTHETIK DER RENAISSANCE.

Unter Renaissance verstehe ich hier ein ästhetisches Kunstprincip, das durchaus nicht erst mit der sogenannten Renaissancezeit beginnt, auch nicht von dem überschätzten Italien ausgeht, sondern sich historisch an die Begründung des heiligen römischen Reiches deutscher Nation durch Karl den Grossen, durch Otto den Grossen anschliesst, die ganze Bildung, Geschichtsauffassung und Kunstübung des frühesten und späteren Mittelalters beherrscht und endlich von Italien aus in rücksichtsloser Einseitigkeit alles andere überwuchert. Das Grundprincip dieser ästhetischen Richtung beruht auf der geschichtsphilosophischen Einsicht, dass die Weltentwicklung sich nicht ins Unendliche überbieten könne, sondern immer wieder zu den Urgründen zurückkehren müsse. Das Sein, das Gute und das Schöne hat keinen Comparativ. Das, was einmal schön war, kann nicht überboten werden. Alles Leben, jede Kunst muss sich immer wieder aus dem gemeinsamen Urquell erfrischen. In der Festhaltung der Tradition besteht die Stärke jeder Kulturentwicklung. Das Alte, Anerkannte hat das Regulativ abzugeben für das Neue. Alles Neue soll nur ein Zurückgehen auf das richtiger erkannte Alte sein. Was mit dem alten Schönen übereinstimmt, gilt

wieder als schön, was sich nicht durch die Autorität des Dagewesenen belegen lässt, gilt als verdächtig. In diesem Sinne hat es wohl auch ausser der Renaissancezeit kaum eine grosse Kunstepoche gegeben, die sich nicht mit Stolz und Berechtigung des Epigonenthums gerühmt hätte. Das Neue und Gewaltige einer jeden grossen Kultur war immer das Zurückgehen auf das bewährte, heilige Alterthum. Die griechische Kunst war zu jeder Zeit, schon von Homer und Hesiod an, archaisirend, immer wieder hat man durch den verwachsenen Wald der Geschichte einen neuen Pfad zu den Stätten ältester Offenbarung zurück ausgehauen. Jede Neuerung in Kunst und Literatur, in Politik, Religion und Leben war eine Wiedergeburt ältester Traditionen, alter Erkenntnisse, alter Mythen, alter Ziele. Die römische Kultur wie die persische, die Kultur der Karolinger, der Ottonen, die romanische Kultur der Hohenstaufen, die der Reformation, des französischen Classicismus, die deutsche Romantik — sie alle waren Wiedergeburten derselben Seele in verschiedenen Leibern.

Alle diese grossen Widergeburtsepochen scheinen zu predigen: das Schlechte, das Schwächliche, das Unbedeutende, das Falsche, das Unschöne, das Thörichte ist das Moderne; das Alte nur ist das Schöne und Echte; Kenntnis des Alten ist die beste Kunsttheorie.

21. SHAKESPEARE.

Wir wissen, dass das englische Drama der elisabethischen Aera auf die Zeitgenossen nicht nur in England, sondern überall dort, wohin die englischen Wanderkomödianten kamen, den grössten Eindruck durch eine neue, bisher kaum angewandte Kunstübung hervorgerufen hat. Alle Künstler seit Homer, die da Sagenstoffe oder Historien bearbeiteten, hatten immer eine archaisirende Behandlung gepflegt. Homer rückt absichtlich die Heroen in eine mythische Zeitregion zurück, er stellt sie ausdrücklich auf Kothurne und auf eine erhöhte Bühne, wie all seine künstlerische Jüngerschaft, er trennt sie geflissentlich von den lebenden, unheroischen Hörern. Ganz anders Shakespeare und die Engländer, die damit die äusserste Consequenz der mittelalterlichen, naiven Kunstübung ziehen. Zwar behandelt auch Shakespeare grundsätzlich nur mythische, historische und romantische Stoffe und nicht etwa realistische, modern sociale, wie zu eigenem Nachtheil von seinem verschollenen Zeitgenossen Ben Johnson geschehen ist; aber Shakespeare zeichnet seine Heroen und historischen Helden im Kostüm seiner eignen Zeit, er legt ihnen die Redeweise, die Gesinnung, die Gesittung seiner Zeitgenossen bei, und zwar nicht etwa mehr aus mittelalterlicher Naivetät, sondern eines neuen bewussten Kunstzieles wegen. In den Excursen zur theoretischen Aesthetik, die er seinem Hamlet einfach eingeschoben hat, spricht er sich darüber unumwunden aus. Er wiederholt und unterstreicht das Grundprincip

seiner Aesthetik, dass nämlich die Kunst der Spiegel der Natur und des Zeitalters ist; das Schöne besteht nach dieser Aesthetik darin, dass der Hörer oder Zuschauer in den Gestalten der Kunst sich selber wieder erkennt, wie in einem Spiegelbild.

Daraus folgt aber nicht etwa, dass das einfache Spiegelbild oder der Naturabguss wirklich den höchsten ästhetischen Genuss gewähren; im Gegentheil, die ästhetische Wirkung wird dann am gewaltigsten sein, wenn es der Kunst gelingt, die Identität des Subjects in den entgegengesetzten Verhältnissen zur überzeugenden Anschauung zu bringen, wenn es ihr gelingt, dem Hörer zu zeigen, dass sowohl die Gestalten der Götter, der Heroen, eines Achilles, eines Cäsar, wie die Gestalten eines Kaliban, eines Teufels treue Spiegelbilder irgend einer Seite im Pandämonium der menschlichen Seele sind.

22. CORNEILLE.

Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts hat neben der classicistischen Tragödie auch eine sich daran schliessende Aesthetik des Regelmasses gezeitigt, die trotz ihrer Einseitigkeit nicht zu verachten ist, nein, gewiss ihre relative Berechtigung hat. Neben anderen Definitionen der vielnamigen Schönheit besteht auch diese in voller Kraft, dass das Schöne das Regelmässige ist. Das Bestehen der Ornamentik, der Architektur, der Musik, des Verses, des Reimes spricht laut zu Gunsten dieses Grundsatzes. Dagegen hat nur das Missverständnis gesprochen,

als ob die einfachste planste Regel die vollkommenere sei. Das vorgeschrittenere Kunstverständnis hat aber immer bewiesen, dass gerade die zumeist regellos scheinenden Kunstformen, wie etwa das shakespearesche Drama, die pindarische Lyrik, den reichsten, kunstvollsten Regeln folgen; ebenso wie die Gesetze der Lebensbedingungen für einen zusammengesetzten Organismus viel mannigfaltiger, aber auch viel strenger sind als die Gesetze der unorganischen Natur. Sowohl die grosse Welt als auch die kleine der Menschenseele, beide sind wohlgeordnete und gegliederte Staaten, jede ein Kosmos von Schönheitsregeln und Gesetzen. Die Kunst, als der abgekürzte Auszug der Natur und des Geistes, soll da nicht nachstehen, nein, im Gegentheil, es ist recht eigentlich die Aufgabe der Kunst, die Gesetzmässigkeit alles Geschehens, wenn es schon in der Wirklichkeit verschleiert und verdunkelt sein mag, hervortreten zu lassen und übersehbar zu gestalten. Selbst die Regellosigkeit, wie sie in der Prosa und in gewissen anderen Kunstgebieten, zum Beispiel in der Landschaft auftritt, muss dann zur Regel erhoben werden, die nun als solche ebenso streng einzuhalten ist wie jedes andere Kunstgesetz.

23. SHAFTESBURY 1700. ÄSTHETIK DER EINHEITLICHKEIT.

Plotin, der letzte theoretische Aesthetiker der antiken Welt, ist längst dahin. Jahrhunderte auf Jahrhunderte entschwinden, Völkerwanderung, Kreuzzüge, Humanismus

und Reformation sind vorübergerauscht. Wie aber nach allen Umwälzungen die ästhetische Theorie in dem Briten Shaftesbury wieder selbständig erwacht, da erkennt sie mit Erstaunen, dass sie dieselbe geblieben ist. Der Bau der Metaphysik ist indessen wiederholt morsch geworden und hat ganz neue Stützen gesucht und gefunden: das Schöne selber ist schön geblieben und sich selber gleich, wie es immer war. Die »Mania« des Platon ist im »Enthusiasmus« des Engländers wieder auferstanden; die Sätze der christlichen Aesthetik, dass das Schöne nur durch den Geist genossen wird, dass Gott das Urschöne sei, dass Schönheit und Güte aus Einer Wurzel entspriessen, dass das Schöne im Geist, das heisst in der Form und der formenden Kraft gelegen sei, das alles hat hier seine unbestrittene Geltung beibehalten. Es gilt noch immer der Satz, dass der schöne Geist sich in den Kategorien des Masses und der harmonischen Relation äussert; es gilt, dass das Schöne bei aller Verschiedenheit des Geschmackes doch allgemein sei. Eine eigenthümliche Färbung bekommt diese neue Aesthetik nur durch die stärkste Betonung der Einheit als des wichtigsten Princips der Schönheit und durch die schlagende Ableitung dieses Grundsatzes. Shaftesbury trifft den Nagel auf den Kopf, indem er aus der einheitlichen Natur unserer Seele auf die Einheit des Weltalls, die Einheit des Weltprincips, die Einheit der geistigen Ideen schliesst. Das ist, richtig verstanden, ein viel wichtigerer Ausgangspunkt der Philosophie als das »cogito, ergo sum« des Cartesius; und er ist in der That und nicht nur für die Aesthetik grundlegend. Aus ihm ergibt sich alles, löst sich jedes Räthsel,

erschliesst sich jegliches Geheimnis. Es ist nur eine zufällige persönliche Einseitigkeit, wenn Shaftesbury es verschmäht hat, dies unzweifelhaft richtige Princip der Einheit zu zerlegen und sich entfalten zu lassen. Mit Vorbehalt ist seine Definition richtig und grossartig, das Schöne ist wirklich das Einheitliche. Und nur ein solches Kunstwerk ist schön, welches in Idee, Composition und Ausführung bis zum kleinsten Getheil eine Einheit, die Entfaltung eines einheitlichen Motives ist.

24. DUBOS 1719.

Nur zwei Worte, aber kräftige, wollen wir im Vorbeigehen dem französischen Abbé gönnen: dass der Geschmack ein sechster Sinn des Menschen ist und ebenso lebhaft, ebenso sicher, wie die andern fünf ihre Functionen besorgen, das Schöne zu empfinden weiss; ferner, dass das Bedürfnis des Menschen nach einem lebhafteren Gefühl seines Daseins die Kunst hervorbringt.

25. HUTCHESON 1720. ÄSTHETIK DER MANNIGFALTIGKEIT.

Der allzu schroffe Grundsatz der Einheitlichkeit hat bald eine Verbesserung oder vielmehr eine Ergänzung gefunden. So wie das Eine, Absolute nicht erscheinen kann, wenn es nicht in quantitative und qualitative Verschiedenheiten sich entfaltet, so kann auch das Schöne

nicht wahrgenommen werden, wenn es nicht in Contraste auseinander tritt. Ja, gerade so wie nach dem kühnen Ausspruch des Angelus Silesius Gott nicht ohne den Menschen leben kann, sondern gleichsam erst in ihm zum Leben kommt, so nimmt auch erst durch die Mannigfaltigkeit die Schönheit ihren eigentlichen Schmuck an. So schlägt das Einheitsprincip scheinbar in sein Gegentheil um. Die Schönheit einer Erscheinung scheint um so grösser zu sein, je mehr sie sich von der Einheitlichkeit entfernt, je zusammengesetzter die Fülle aller Ableitungen, je mannigfaltiger deren Form, je verwickelter das Gesetz, die Formel ist, nach der sich das Ganze aufbaut. Ein Tetrakontaoktaëder ist entschieden schöner als ein einfacher Würfel, ein Ei schöner als eine Kugel, der menschliche Leib schöner als ein Pfahl, der abwechslungsreiche Hexameter schöner als das einförmige Tiktak der Uhr. Die Mannigfaltigkeit der Harmonien, Ausweichungen, Veränderungen, Auflösungen macht die Schönheit eines Tonwerks aus. Und selbst das Hässliche wird durch den Contrast ästhetisch, wie der Schatten in einem Bilde. Ein Charakter wird nicht durch seine Einheitlichkeit und Vollkommenheit, sondern durch seine Widersprüche, durch den Kampf der Leidenschaften in seinem Innern ästhetisch brauchbar. Das unregelmässig Scheinende, das Unerwartete macht ein Gedicht erst interessant.

Aber diese Anerkennung der Mannigfaltigkeit als eines ästhetischen Grundsatzes ist nicht feindselig gemeint gegen das Princip der Einheit. Im Gegentheil, in dieser Mannigfaltigkeit kommt erst die Einheit zu ihrer wahren ästhetischen Aufgabe. Je grösser die Verschiedenheiten

sind, um so wichtiger ist ihre Vereinigung, ist die Betonung ihres einheitlichen Ursprungs.

26. LEIBNIZ. WOLFF. ÄSTHETIK DER VOLLKOMMENHEIT.

Jene beiden Einseitigkeiten der Mannigfaltigkeit und der Einheitlichkeit hat die deutsche Philosophie wieder vereinigt und in die berühmte Formel zusammengefasst: Das Schöne ist die Einheit im Mannigfaltigen. Oder das Schöne ist sinnlich geschaute Vollkommenheit. Denn vollkommen ist eben jene einheitliche Mannigfaltigkeit, jene reich entfaltete, in ihre verschiedenen Seiten zerlegte Einheit. Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist langweilig und leer, leblos und öde; Mannigfaltigkeit ohne Einheit wäre zerfahren und verwirrend. Es ist kein Zweifel, dass damit wirklich die allgemeinste Formel des Schönen gefunden ist, sie passt auf alles, auf Natur und Kunst, auf Musik und Malerei, auf Ausdruck und auf Ornament. Sie ist der Schlüssel der Aesthetik, der wegen seiner Einfachheit alle Schlösser aufsperrt. Sie ist aber auch der Schlüssel aller Weltwissenschaft.

27. BATTEUX 1746. DIDEROT. ÄSTHETIK DER NATURNACHAHMUNG.

Die in die Mannigfaltigkeit der Verschiedenheiten sich zerspaltende Einheit, was ist sie anderes als die Natur? Es war daher ein sich von selbst ergebender

Schritt, wenn die Aesthetik zunächst die Schönheit in der Natur suchte und die ganze Kunst nur als Nachahmung dieser Naturschönheit auffasste. Das Aufsuchen der Schönheit in der Natur hat die französische Kunst allzeit beherrscht, es hat einerseits ihre Vertiefung gehindert, andererseits aber auch ihr Verirrungen erspart. Es hat die Franzosen in der Schilderung des wirklichen Lebens, in der Darstellung historischer Scenen, in der Landschaft und im Porträt gross gemacht. Es ist aber bemerkenswerth, dass gerade die Schwärmerei für Natur die Kunst oft zur auffallendsten Unnatur verleitet hat. Die Schäfereien, die Karrikaturen der Charakterkomödie, die Nervenpathologie des Verismus sind einige Beweise dafür. Es scheint sich doch auch praktisch herausgestellt zu haben, dass die Natur nicht gar so natürlich sei, wie man oberflächlicherweise angenommen hat. Nein, das Natürlichere, das Ursprünglichere, Wesenhaftere und Festere ist der Geist, ist die Idee, und der Künstler, der im Besitze der Idee ist, wird auch den natürlichsten Baum besser darstellen als der Naturalist, der statt der Augen einen photographischen Momentapparat mit all seiner falschen Perspective im Schädel sitzen hat.

Nichtsdestoweniger hat jener naturalistische Grundsatz der Aesthetik des Batteux zu mancher trefflichen und fruchtbaren Consequenz verholfen. Er hat erkannt, dass die Musik von Natur aus Tanzmusik ist, dass sich daher am besten und natürlichsten Gesang mit pantomimischem Tanz verbinde. Er hat, wie schon früher ums Jahr 1600 die florentinischen Kunstfreunde, die Theorie der Oper aus naturalistischen Forderungen begründet, er hat auch von

seiner Voraussetzung aus mit Folgerichtigkeit als der erste die Idee des Gesammtkunstwerkes abgeleitet, jene Idee, die erst in unserer Zeit zu ungeahnter Ausführung gediehen ist. Ich glaube aber, dass es wesentlich zum culturgeschichtlichen Verständnis der Kunstübung Richard Wagner's beiträgt, wenn man sie in diesem Zusammenhang betrachtet.

28. BAUMGARTEN 1750. THEORIE DER EMPFINDUNG.

Ein grundsätzliches Vorurtheil für den Begründer und Namengeber einer neuen Wissenschaft scheint nicht unberechtigt zu sein. Die Logik, Metaphysik, Rhetorik u. s. w. des Aristoteles ist unübertroffen, ebenso die Geometrie des Euklides. Wenn es mit der »Aesthetica« des Baumgarten auch nicht ganz genau so gut steht, so muss man doch vor seiner Arbeit eine grosse Achtung haben. Wie tief und für die Ewigkeit ist nicht schon der Name der Wissenschaft geschöpft! Ja, in der That, sie ist, wenn man das ihr Eigenthümlichste bezeichnen will, keine Schönheits- oder Kunstlehre, sondern die Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung, von der »Aisthesis«. Dadurch, dass das Absolute, oder wie Baumgarten sich leibniz-wolffisch ausdrückt, das Vollkommene durch die passive Receptivität der Seele, durch den Sinn, durch das Gefühl durch die Aisthesis wahrgenommen wird, dadurch wird es erst zum Schönen; während es durch den Verstand erkannt zum Wahren, durch den Willen erstrebt zum Guten wird. Diese Aisthesis ist es, welche die Weltdinge

nicht wie der Verstand im Begriffe, sondern im Bilde schaut, das heisst in andere Sprache übersetzt, in der Personification, im Mythos. Die Seele als Monade spiegelt sich im Weltall und empfängt willenlos das richtigste, schönste Weltbild. Also auch bei Baumgarten, wie bei dem gleichzeitigen Batteux kommt das Schöne aus der Natur heraus der Seele zu, aber der Schüler Leibnizens weiss, dass es eben nur das Göttliche in der Natur ist, was der empfangenden Seele den Eindruck der Vollkommenheit, der Schönheit macht. Er weiss, dass die hässliche Seite der Natur die der Göttlichkeit abgewendete ist. Er weiss, dass das Wesen des Göttlichen die Einheit im Mannigfaltigen ist, und er kann daher das Schöne auch gleich in einer Weise definiren, die für den Künstler praktischen Werth hat.

Aber Baumgarten war doch noch immer zu wenig Philosoph im Sinne des Aristoteles und Platon, er war, wie seine ganze Zeit, wie auch sein neufränkischer Zeitgenosse, noch immer zu sehr im Bann einer philiströsen Natürlichkeit, die dem wahrhaft poetischen und philosophischen Geiste durchaus uncongenial ist. Trotz aller Richtigkeit und Tiefsinnigkeit der leibnizischen Philosophie ist es ihm nicht gelungen, den Schleier der Isis zu heben; oder er hat ihn gehoben und die Göttin nur aus Blindheit nicht gesehen. Er hat, wie Batteux, keine Ahnung davon gehabt, dass die Götter der Sage wahrer und natürlicher sind als die natürlichsten Bürger und Bauern. Nichtsdestoweniger hat er den Grundstein zur Aesthetik wirklich gelegt, und kein Lehrgebäude wird halten, das nicht auf seinen Fundamenten sich erhebt.

29. HOGARTH 1753. ÄSTHETIK DER KÜNSTLERISCHEN AUTORITÄT.

Zwei Männer haben damals fast zu gleicher Zeit die herrschenden Theorien zu ergänzen gesucht, indem sie auf eine naheliegende Quelle der Erkenntnis des Schönen hinwiesen: auf die Werke der Künstler selber. Hogarth hat dies zuerst, ohne philosophische Begründung, aber mit künstlerischer Frische gethan. Seiner Forderung liegt die Erkenntnis zu Grunde, dass die ästhetische Wahrnehmungsfähigkeit eine verschiedene bei verschiedenen Individuen ist, dass der Künstler vor anderen mit feineren Sinnen ausgestattet sein muss, dass er das Schöne tiefer und unmittelbarer fühlen wird als der Laie, dass er, der darstellen muss, sich auch klarer Rechenschaft über sein Gefühl geben mag. Das ästhetische Gefühl des begnadeten Künstlers, seine Werke, seine Aussprüche müssen deshalb Offenbarungen über das Wesen der Schönheit sein, und sollen darum von anderen weniger begabten Menschen einfach als solche angenommen werden. Auf diesem neu gebahnten Wege kommt Hogarth auch seinerseits zu den bekannten Sätzen von der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Er bemerkt das zwecklose Spiel, welches das künstlerische Schaffen zu begleiten scheint. Er bemerkt, wie schon Hutcheson, dass Linien höherer Ordnung, wie die Schlangenlinien und Wellenlinien, mehr gefallen als einfache, er fordert daher eine Mannigfaltigkeit der Linien in der Architektur, in der Ornamentik und Malerei. Er gibt auch eine feinsinnige

Erklärung dafür, wieso es physiologisch komme, dass die Linien eines Kunstwerks oder Naturdinges auf die Seele ästhetisch wirken können, indem er nämlich erkennt, dass die Formen des beschauten Gegenstandes die wahrnehmende Seele mit sich fortleiten und zwingen, ihre schönen oder unschönen Bewegungen mitzumachen. Diese Beobachtung verdient auf alle Wahrnehmung ausgedehnt zu werden, denn sie gibt in der That die psychologische Begründung der Aisthesis, die Erklärung ihrer specifischen Wirkung. Sie erinnert an Dante's Forderung, dass man sich in einen Gegenstand verwandeln können muss, um ihn vollkommen darzustellen und nachzufühlen, sie erinnert an das »nachtastende Auge« Herder's, und neuerdings hat Robert Vischer in einer Schrift über das optische Formgefühl diese Theorie wesentlich vertieft. Ueberhaupt darf der englische Zeichner wohl mit Recht fordern, dass man seine echt künstlerischen Sätze nicht zu seinen Ungunsten im engsten Sinne nimmt. Denn es ist die Weise des ausübenden Künstlers, das Allgemeinste in concretesten Formen darzulegen.

30. WINCKELMANN 1755, 1756. ÄSTHETIK DER CLASSISCHEN AUTORITÄT.

Der zweite Mann, der gleichzeitig der Aesthetik dieselbe Quelle eröffnete, war Winckelmann. Er erkannte noch bestimmter und richtiger in der Kunst der Antike die unfehlbare ästhetische Offenbarung, die man nicht zu kritisiren, sondern nur zu verstehen, zu deuten und zu

befolgen habe. Der Schlüssel zum Verständnis der Antike war ihm die neuplatonische Philosophie. Ihr gemäss sieht er die höchste Schönheit in Gott, dem Princip der Einheit aller Mannigfaltigkeit; daher sieht er in der Einfalt, in der Indifferenz der Gegensätze das Kunstprincip der Antike. Er erkennt die Schönheit als den erscheinenden Geist und verlangt daher vom Kunstwerk Bedeutung, Das Kunstwerk muss etwas sagen; denn die Schönheit ist die Sprache Gottes, und man muss die Laute und Schriftzeichen dieser Sprache wohl von ihrer Bedeutung unterscheiden. Die Natur ist nur die Schrift, nur das Alphabet dieser göttlichen Sprache, sie will aber etwas damit ausdrücken. Darin liegt die philosophische Begründung der »Sage«, des Symbols, des Mythos, oder wie Winckelmann allzu eingeschränkt terminirt, der Allegorie. Es ist eine missgünstige, unhistorische Auslegung, wenn man, sich auf den heute viel deutlicher bewussten Unterschied zwischen Allegorie und Symbol stützend, dem Wiedererschliesser der echten Kunst einen Vorwurf daraus macht, als ob er lediglich die frostige Allegorik vertheidigen wolle, da er doch durch seine Beweisführung die richtige symbolische Kunst der Antike begründet hat.

Es ist nebenbei bemerkenswerth, dass Winckelmann auch darin mit Hogarth zusammentrifft, dass er eine ideale Schönheitslinie sucht. Er findet sie noch bestimmter als jener, von der Betrachtung des menschlichen Körpers ausgehend, in der Ellipse, als dem geometrischen Ausdruck der Einheit in der Mannigfaltigkeit; und er sieht sie ausser in den menschlichen Gestalten der antiken Bildnerkunst auch in den Erzeugnissen der alten Keramik.

31. MENGS.

Winckelmann's Aesthetik ist auch die seines künstlerischen Freundes. Beide vereinigen neuplatonische und leibnizische Philosophie und Terminologie. Schönheit ist auch nach Mengs ganz richtig sinnlich gewordene Vollkommenheit, er wiederholt die Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit, er erwähnt sogar die Wellenlinien, kurz, in alle dem ist seine Aesthetik übereinstimmend mit der Tradition. Nur in einem Punkt spricht er etwas Unerhörtes aus, kühner als einer seiner Vorgänger. Aber auch hier offenbart er, richtig verstanden, das Richtige. Sein göttersichtiges Künstlerauge sieht in der Schönheit eine thätige Kraft, eine Gottheit, Aphrodite Urania, die wieder vom Himmel herabsteigt, oder ein noch höheres Wesen; er sieht in ihr das Urprincip der Dinge, die Seele aller Gestalten. Schon Plotinos hat es ausgesprochen, dass die Schönheit nichts anderes sei als Gott selber, der absolute Geist, bei Mengs aber scheint ein viel bestimmterer, klarerer und fruchtbarerer Gedanke zu Grunde zu liegen. Wenn ich nicht meine eigene Ueberzeugung in seine Worte hineinlege, so scheint er mir sagen zu wollen, dass nicht das Wahre und das Gute, sondern lediglich das Schöne das Princip der Welt sei, ihr Daseinsgrund, ihr Endziel. Und in der That, das Gute ist es gewiss nicht, denn alles Gute muss zu etwas anderem gut sein, die Idee des Guten weist immer weiter über sich hinaus; noch weniger das Wahre, denn es ist an sich ohne Inhalt und ohne Zweck. Beide Ideen

schreien nach einer dritten, sich vollkommen selbst genügenden, und das ist eben die Schönheit. Dass der schöpferische Geist die Welt um ihrer Schönheit willen erschaffen habe, das ist verständlich. Die Schönheit ist ein würdiger, der einzig denkbare Zweck der Mühe gewesen, sie ist das Princip, das noch jetzt alles Lebendige belebt, sie ist in der That das höchste Ziel. Nicht um sich blos begrifflich zu entwickeln oder moralisch zu bethätigen, hat der absolute Geist diese Welt geschaffen, nein, als einen Tempel der Schönheit, einen Prunksaal himmlischer Geister, eine Schaubühne göttlichen Spieles. Der Geist wollte und will sich selber in seinen Gestaltungen schauen und schauend geniessen. Der Zweck der Schöpfung war lediglich des Schöpfers eigene Verherrlichung.

32. BURKE 1757. SOCIALE ÄSTHETIK.

Der gesellige Trieb, die Geschlechtsliebe soll die Quelle des Schönen, der Selbsterhaltungstrieb die Quelle des Erhabenen sein. Wenn man diese derben Sätze Burke's auf ihren philosophischen Kern zurückführen und sie im System der Aesthetik nothdürftig unterbringen will, so wird man als ihre gemeinsame Wurzel unseren Grundsatz finden, dass die ästhetischen Phänomene in der passiven Ergriffenheit der Seele, im Gefühl ihre Quelle haben. Dies passive Ergriffensein kann entweder ein Gefühl der Lust oder der relativen Unlust sein. Lust und Unlust sind aber nicht contradictorische Gegensätze, sondern Grade sich ergänzender Qualitäten. Das Schöne

als das erscheinende Wesen erregt nicht nur ein ästhetisches interesseloses Lustgefühl, sondern es wirkt auch noch ausserdem auf das Begehrungsvermögen, reizt dieses zur Liebe und zur Erzeugung des Schönen. Ebenso erregt die dem Geistigen abgewendete Seite der Erscheinung nicht nur ein relatives ästhetisches Unlustgefühl, sondern es wirkt auch auf das Begehrungsvermögen, indem es dies zur Sorge für die Erhaltung der eigenen Persönlichkeit antreibt. Es hängt also das ästhetische Gebiet in diesen zwei Fällen mit dem ethischen enge zusammen. Und das ist ja gar kein Wunder. Aber es ist allerdings ganz falsch, dies ethische Phänomen der Liebe und der Furcht, des Geselligkeitstriebes und des Selbsterhaltungstriebes zur Erklärung von ästhetischen Erscheinungen zu verwenden, die viel ursprünglicher sind. Die Schönheit ist sowohl die Ursache, der Grund wie der Endzweck der Liebe, nicht aber umgekehrt. Dennoch muss die Aesthetik dem englischen Staatsmann dafür dankbar sein, dass er ihr eine weite Aussicht in die engverwandten Gebiete der Ethik eröffnet hat und gezeigt hat, wie die ethischen Phänomene sich ganz parallel zu den ästhetischen entwickeln.

33. HAMANN 1762.

Die Kunst hat von jeher seit dem Beginn der Speculation über ästhetische Fragen ein schlechtes Gewissen gegenüber der Natur gehabt; sie fühlte sich als Angeklagte, als der Fälschung Beschuldigte. Sie stand in dem schlechten

Lichte, den reinen Weg der Natur verlassen zu haben, und mit erkünstelten, grillenhaften Erfindungen die Gemüther der Menschen verweichlichen und corrumpiren zu wollen. Die Schulweisheit war empört über ihre entartete Schwester, diese »fröhliche Wissenschaft«, wie sie sich übermüthig selber nannte, die mit falschem Schmucke ihre lügenhaften Scheinbilder verdecken und einschmeicheln wolle. Die Aesthetik des Moses Mendelssohn ist vielleicht der letzte schwächliche Nachhall dieser zopfigen Anschauung. Die Kunst konnte sich lange nicht auf eine Antwort und Rechtfertigung besinnen. Das war nun die grosse That Hamann's, des Magus aus dem Norden, und er führte damit wie durch eine Zauberbeschwörung eine neue Morgenröthe der Cultur herauf. Er war es, der mit der wirren Macht eines orakelnden Propheten es erschaute, dass die Kunst noch natürlicher sei als die Natur. Er erkannte die Poesie als die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, er erfasste die paradoxe Wahrheit, dass das Schöne älter, wesenhafter, schöpferischer, heiliger ist, als das Nützliche, das Gute und selbst das Wahre. Er erkannte, dass Sinne und Leidenschaften, dass das Gefühl der wesentliche Grund des Individuums ist, dass alle Kunst eine Bildersprache ist, dass das Gefühl nur in Bildern, also in der Sprache der Kunst sich äussern kann, dass aber alle Rede, alle Erkenntnis auch von dieser Schönheitssprache zehrt, dass der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit in Bildern besteht. Er erkannte, dass mit der Kunst alle Wissenschaft, alle Religion, alles Leben zusammenhängt.

34. HOME 1762—1765. ÄSTHETIK DES EINDRUCKS.

Die Aesthetik lässt sich auch vom empirisch-psychologischen Standpunkt begründen. Und das ist der Weg, den der Schotte Home mit grosser Gründlichkeit eingeschlagen hat. Er hat die begierdelosen Emotionen, die von den Dingen oder von ihrem ästhetischen Schein, vom Kunstwerk hervorgerufen werden, am umfassendsten untersucht, und hat dadurch die Allgemeingiltigkeit ästhetischer Grundsätze theoretisch begründet. Denn so wie die Natur der Seele und ihre Eindrucksfähigkeit wesentlich überall und zu allen Zeiten gleich ist, so müssen auch die Geschmacksregeln wesentlich immer und überall gleich giltig sein. Er hat alle Kategorien des Schönen treffend abgeleitet: .die Aehnlichkeit, den Contrast, die Einförmigkeit, die Mannigfaltigkeit, die Steigerung, die Symmetrie u. s. w. Die Krone seiner Geschmacksregeln ist die Einsicht, dass der grösste Reichthum, die grösste Fülle, Stärke und Mannigfaltigkeit von Eindrücken im geschlossensten Rahmen das Ideal des vollkommenen Kunstwerks ist.

35. LESSING 1766. ÄSTHETIK DES ANTHROPOMORPHISMUS.

Lessing hat die Aesthetik durch einen Grundsatz bereichert, der mir eine noch viel weitere Bedeutung zu haben scheint, als er ihm in seinen gelegentlichen Ausführungen geben wollte. Er betont entschiedener als irgend

ein Aesthetiker vor ihm, dass die höchste und eigentliche Schönheit, das Ideal, nur der menschlichen Persönlichkeit zukomme. Er erklärt deshalb ganz folgerichtig die Kunstäusserungen, die nicht den Menschen zum Gegenstande haben, also zum Beispiel die Landschaftsmalerei, für untergeordnet, ja, ausserhalb der Kunst im höheren Sinne stehend. Lessing hat diesen Grundsatz, offenbar der autoritativen Methode Winckelmann's folgend, aus der Praxis der Antike geschöpft. Auch die Griechen haben Augen gehabt für die Schönheit der landschaftlichen Natur, aber sie haben ganz richtig und künstlerisch einen Fluss, einen Berg, einen Baum, ein Land, eine Stadt dargestellt unter dem Bild einer idealen menschlichen Persönlichkeit; denn für das wahrhaft ästhetische Gemüth, für das Künstlerauge ist ein Fluss, ein Berg, ein Baum, eine Stadt wirklich eine Person, die als solche erscheint, fühlt, redet, leidet und wirkt. Hier ist also der äusserst wichtige Grundsatz der Aesthetik wenigstens angedeutet, dass die künstlerische Arbeit, die ästhetische Empfindung wesentlich Personificirung ist. Der Künstler, der ästhetische Betrachter der Natur kann und will nur Persönlichkeit, Individuen, Geist von seinem Geiste, Wille, Gefühl und Vernunft sehen. Alles was wirkt, lebt, sich äussert und erscheint, sieht er nicht als Begriff, als Eigenschaft, als Attribut an, sondern als Substanz, als persönlichen Träger der Kraft, als Seele, als anthropomorphe Gestalt. Damit ist aber dem Künstler auch das untermenschliche und übermenschliche Bereich erschlossen. Die Mythologie im weitesten Sinn ist aus dem Wesen der ästhetischen Anschauung heraus gerechtfertigt, gefordert und erklärt.

36. HEMSTERHUIS.

Dieselbe Beziehung des passiven ästhetischen Gefühls zum activen Begehrungsvermögen, wie bei Burke, also die Verknüpfung von Ethik und Aesthetik findet sich beim Holländer Hemsterhuis. Auch er betont die Analogie von Schönheit und Liebe, jene altmythologische Auffassung Platon's, er ist aber nicht so unvorsichtig wie Burke, die eine aus der anderen zu erklären. Er ist im Besitz der platonischen und neuplatonischen Philosophie und der traditionellen Theorie, die er nur eigenthümlich formulirt. Da er sehr richtig die Welt als das Mittel zwischen der Einheit des Absoluten und der unendlichen Zersplitterung des Möglichen erkennt, so sucht er das Schöne in der Ausgleichung der Einheit mit der unendlichen Vielheit der Ideen. Es ist wohl die altbekannte Einheit in der Mannigfaltigkeit; sie hat aber tiefere metaphysische Begründung und praktische Anwendbarkeit bekommen. Denn er weiss auch dem Künstler zu sagen, dass sein Werk um so schöner sein wird, je mehr und verschiedenartigere Ideen in die einheitlichste, knappste Form zu zwängen ihm gelingen wird.

Wie Mengs scheint auch er den Primat der Schönheit vor der Wahrheit auszusprechen, indem er erkennt, dass die Seele weniger dazu gemacht scheine, zu wissen, als zu schauen und zu geniessen. Er weiss, dass das höchste Gut der Seele nicht im Erkennen und Handeln, sondern im Fühlen liege, und dass das Gefühl das Grundvermögen der Aesthetik sei. Was ihn aber vor allen

andern unterscheidet und auszeichnet, ist, dass er in dem Gegensatz der Einheit und Vielheit einen wesentlichen Widerspruch erkannt hat, der die Tragik dieser Welt ausmacht und aus dem die Seele durch die Heilmittel der Kunst wieder zurückgeführt werden soll. Es kommt dadurch ein realer dramatischer Zug in seine Philosophie; sie nähert sich damit unwillkürlich den mythischen und religiösen Vorstellungen vom Abfall, von Versündigung, vom Fatum dieser Welt.

37. SULZER 1771. MORALISCHE ÄSTHETIK.

Dem biederen Encyklopädisten gebührt ein Ehrenplatz in der Geschichte der Aesthetik, als einem Hauptvertreter jener moralisirenden Richtung, die man nicht ganz mit Recht als seichten Popularismus verspottet hat. Sulzer hat vielleicht mit all zu pedantischer Erörterung aber mit guter Berechtigung neben anderen darauf hingewiesen, dass erstens die Schönheit auch gesetzgebend ist im Reiche des Guten und Wahren, und dass vor allem der Künstler als Handelnder völlig unter der Gesetzgebung der Moral steht. Für die wissenschaftliche Behandlung scheidet sich allerdings die ästhetische Seite einer That von der ethischen scharf und bestimmt, aber in der Wirklichkeit, in der künstlerischen Praxis sind beide nicht zu trennen. Kein echter Künstler hat auf die ethische Wirkung seiner Werke verzichtet. Jeder, der nebenbei noch auf etwas anderes als auf seinen Beutel speculirt hat, hat der Welt mit seinem Werk etwas sagen

wollen, ein Ideal des Lebens, des Handelns, der Gesinnung aufstellen wollen, freilich nicht engherzig und pedantisch, sondern gross und wahr, wie das Leben und das Schicksal. Nach griechischen Begriffen war Phädra eine Märtyrin der Liebe, und das ganze Stück des Euripides ist vom Anfang bis zum Ende ausser einem ästhetischen Kunstwerk auch eine streng moralische Untersuchung und Darlegung. Die Ilias und jedes andere wahre Kunstwerk ist gerade dadurch, dass es ästhetisch vollkommen ist, auch die Quelle psychologischer Wahrheit, die Quelle ethischer Lebensweisheit. Es scheint eine Eigenthümlichkeit der ästhetischen Wahrnehmung zu sein, dass sie reiner und unfehlbarer ist als das ethische Handeln und die theoretische Reflexion.

38. KLOPSTOCK 1774. ÄSTHETIK DER ORIGINALITÄT.

In seiner »deutschen Gelehrtenrepublik« hat Klopstock eine echt künstlerische Aesthetik gegeben, nach Form, Gehalt und Ausdruck ein Kunstwerk den platonischen Dialogen vergleichbar, aber doch ganz originell, wie sie denn eine Theorie der Originalität genannt werden kann. Sie ist wie manches Ausgezeichnete ganz in Vergessenheit gesunken. Lasst mich euch wenigstens einige Sätze daraus vorlesen.

Die Republik besteht aus Aldermännern, Zünften und Volk. Wir müssen auch, weil dieses einmal nicht zu ändern ist, Pöbel unter uns dulden. Er hat keine

Stimme auf den Landtagen; aber ihm wird ein Schreier zugelassen. — Zum Volke gehört, wer, ohne sich über das Mittelmässige zu erheben, schreibt oder öffentlich lehrt. — Das Volk hat einen Rathfrager. — In die Zünfte werden aufgenommen, die selbst denken, selten nachahmen und als Entdecker oder Erfinder wenigstens zu einiger Höhe gekommen sind. — Wer nur andere Meinung oder Geschmack hat, oder wer nur nachahmt, ist ein Knecht. Wer selbst denkt und selten nachahmt, ist ein Freier. Wer als Entdecker oder Erfinder eine gewisse Höhe erreicht hat, ist ein Edler. — Belohnungen sind: die Freilassung, das Eichenblatt, der Zuruf an die Nachkommen, der in folgender Formel geschieht: Urenkel, schütze sein Werk gegen die Leerheit, die Fühllosigkeit und die spitzfindige Denkungsart deiner Brüder! — Strafen sind: das Stirnrunzeln, das Lächeln, das laute Lachen, das Naserümpfen, das Hohngelächter, die Landesverweisung, die Todtenfackel. — Die Einrichtung der Republik ist aristokratisch. — Wenn ein Knecht über drei neue Worte wagt, so büsst er's durch das Naserümpfen. — Streitschriften, ausser dem Fall der Nothwehr, werden durch dreimal wiederholtes Hohngelächter gerügt. — Wer überwiesen werden kann, dass er die Stunde des Genius ungebraucht habe vorübergehen lassen, ist auf Jahr und Tag keiner Belohnung fähig. — Wer zu wenigem Inhalte viel Geschwätz gemacht, entgilt es durch die laute Lache. — Neue Lehrgebäude werden gleich, wenn sie fertig sind, verbrannt. — Wer fünf Jahre und sieben Tage nichts anderes gethan als mittelmässige Bücher übersetzt hat, wird Nachtwächter. — Schmeichelt jemand einem

Mäcenaten dergestalt, dass diesem sogar davor ekelt, so wird er auf drei Tage unter die Nachtwächter gebracht. — Glaubet ein Kunstrichter, dass er eine Literaturschule stiften könne, wenn er ein Häufchen oder einen Haufen Kunstrichter um sich versammle und zu ihnen sage: wir wollen eine Schule sein: so werden sie, der Stifter durch den Naserümpfer und die Gestifteten durch den Lautlacher bestraft. — Wer, ob er gleich zu Hause bleibt und nur murmelt, sich täglich in den Schriften der neuen Sophisten, zum Exempel Voltairens und seiner Säuglinge, besäuft, und zwar dermassen, dass er fünf- bis sechsmal beim Stuhle liegend und den Rausch ausschlafend gefunden worden ist, der wird bei den Nachtwächtern eingesperrt und ihm seines gewöhnlichen Gesöffs, wie auch Papiers zum Speien, so viel er will, gelassen. — Entdeckt jemand einen Jüngling, der unter der Last der äusserlichen Umstände oder der Bescheidenheit erliegend, völlig unbekannt ist, aber Gaben hat, so erhält er das Eichenblatt. — Einem Gelehrten, der blos das lernt, was er zum Amte nothwendig braucht, ist es nicht um die Wissenschaft zu thun, und er ist daher unfähig, die Belohnungen der Republik zu erhalten. — Uebertriebene Verehrung gegen die Alten bleibt nur dann ungeahndet, wenn (wie das gewöhnlich der Fall ist) gefunden wird, dass sie der Angeklagte doch nicht kenne, wie viel er auch von ihnen schwatze. — Kein Buch, dessen Inhalt oder Ausführung nicht wenigstens in einigen Stücken neu ist, wird hinter den goldnen Vorhang gestellt. — Hochverrath ist es, wenn sich einer zum Beherrscher aufwirft; wenn einer die ausländischen Gelehrtenrepubliken unsrer vorzieht;

wenn einer die Künste über die Wissenschaften erhebt; wenn ein Ausrufer oder Ankündiger auch nur äussert, geschweige denn, wenn er gar freventlich behauptet, sein Amt sei ein Richteramt; wenn einer zu Ruh' und Frieden räth, nachdem unsre Republik Wettstreit um den Vorzug mit den ausländischen Republiken beschlossen hat; wenn einer behauptet, dass die Griechen nicht können übertroffen werden.

Lass du dich durch kein Regulbuch irren, wie dick es auch sei. Frag du den Geist, der in dir ist, und die Dinge, die du um dich siehst und hörest, und die Beschaffenheit dess, wovon du vorhast zu dichten; und was die dir antworten, dem folge.

39. REYNOLDS. ÄSTHETIK DES TYPISCHEN.

Der berühmte englische Bildnismaler hat in seinen ausgezeichneten akademischen Reden (1769—1790) eine fast vollständige Aesthetik des Typischen gegeben, der nicht viel mehr als die systematische Form fehlt. Ihm ist das Schöne nichts anderes als das Typische, das Allgemeine; der geniale Künstler ist ihm derjenige, der den Blick für das Grosse und Ganze, für das Allgemeine in den Dingen hat; das künstlerische Ideal ist das Typische in der Natur. Natur und Schönheit sind wesentlich dasselbe, denn die Natur einer Sache ist ebenso ihr Wesen wie die Schönheit. Der Gegensatz der Natur sowohl als der Schönheit ist dagegen das Individuelle. Die Kunst

schafft ähnlich dem Gedächtnis, ähnlich der reproductiven Einbildungskraft; denn auch das Gedächtnis wirft ebenso wie die Kunst das Besondere, das Zufällige weg und hebt nur den allgemeinen Eindruck des Wahrgenommenen auf. Aufgabe der Phantasie ist es sodann, das Fehlende zu ergänzen. Das Individuelle zur Gattung zu erheben, den einseitigen Naturgegenstand durch die allgemeinen, unveränderlichen Urtypen der Natur zu veredeln, das ist das Wesen des grossen Stils in allen Künsten. Dies Ausserachtlassen des Unwesentlichen und Betonen des Allgemeinen macht die ästhetische Vollkommenheit aus. Der Gipfel der Vollkommenheit liegt in einer also abgewogenen Vereinigung entgegengesetzter Eigenschaften, dass kein Theil dem andern entgegenwirkt, er liegt in der Indifferenz der Gegensätze. Diese Idealisirung ist aber keine Verwischung des Charakteristischen, wie es scheinen könnte, sondern im Gegentheil das Wesen wahrer Charakteristik. Denn Charakter ist Typus. Das Charakteristische wird durch Ausmalen von Einzelheiten nur zerstört. Durch diese Theorien ist die Aesthetik in der Natur der Dinge objectiv begründet. Es muss demnach Regeln des Geschmackes geben, Kunstregeln, durch die das Genie nicht beschränkt, sondern gefördert wird. Alles was gefällt, muss nach gewissen Grundsätzen gefallen. Die Natur bleibt dabei die einzige Quelle der Kunst, ja, sie fordert ein liebevolleres Eingehen, da der idealisirende Künstler nicht nur ihre leicht zugängliche Schale, sondern ihren wesenhaften Kern erfassen will. Genie, Erfindungskraft, Originalität entspringen und nähren sich doch nur aus Nachahmung der Natur, aus

glücklicher Erfassung der Gedanken Anderer. Dies sind die Grundgedanken der Kunsttheorie Reynold's. Er gibt sie mit dem berechtigten Selbstbewusstsein des schaffenden Künstlers und mit der nicht minder berechtigten Ueberzeugung, dass alle Künste denselben allgemeinen Zweck verfolgen und in ihren Grundsätzen eng verwandt sind.

40. K. PH. MORITZ 1788.

Mit feiner künstlerischer Empfindung hat der Berather Goethe's erkannt und ausgesprochen, dass alles ästhetische Gerede nur propädeutisch sein kann. Man kann das Wesen des Schönen nur negativ feststellen, man kann mit der Reflexion höchstens erkennen, was nicht schön ist und was also von dem Begriff des Schönen abzuscheiden ist. Man kann vom Schönen nur aussagen, dass es nicht unschön ist, dass es nicht ganz mit dem Nützlichen, mit dem Guten, mit dem Edlen zusammenfällt. Das Schöne ist etwas Absolutes, etwas, was sich nicht auf anderes, sondern nur auf sich selbst bezieht. Man kann es daher am richtigsten definiren als ein für sich bestehendes Ganzes. Das Schöne ist eben nicht vorhanden für den Verstand oder den Willen, sondern nur für die Anschauung, für die Sinnlichkeit, für die Einbildungskraft. Darum kann das Schöne nicht erkannt, auch nicht gewollt, es kann nur empfunden oder hervorgebracht werden. »Von sterblichen Lippen lässt sich kein erhabeneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist.« Damit übergibt der Kunsttheoretiker in richtiger Selbstbescheidung das Wort dem

Künstler. Er hat es aber auch nicht unterlassen, ihm als die richtige Vorschule der Poesie ein Handbuch der Mythologie und seine berühmte Prosodie zu hinterlassen.

41. KANT 1790.

Kant hat schon in der Kritik der reinen Vernunft den Namen und Begriff der transscendentalen Aesthetik aufgestellt, einer Wissenschaft, welche die allgemeinen Erscheinungsformen der Dinge behandelt, die Bedingungen ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit in Zeit und Raum. Nicht nur durch den Namen, sondern auch durch die Sache hängt diese Wissenschaft mit der Theorie des Schönen zusammen. Die Möglichkeit der Schönheit, die ganze Erscheinung der Welt beruht ja darauf, dass der schöpferische Geist, die absolute Einheit, seine Ideen in die Mannigfaltigkeit der Natur auseinandergelegt hat. Allerdings würde dann in die transscendentale Aesthetik nicht nur die Lehre von Zeit und Raum, sondern, wie zum Anfang dieser Erörterungen zu zeigen versucht worden ist, sämmtliche Verstandeskategorien gehören, wie sie meiner Meinung nach noch immer am vollständigsten in der Kategorientafel des Aristoteles aufgezählt sind. Kant ist ferner der erste gewesen, welcher der Aesthetik im System der Philosophie den richtigen, endgiltigen Platz angewiesen hat, indem er, alter Tradition folgend, nach den drei Seelenvermögen drei Haupttheile der Philosophie aufstellte. Dem Verstande, dem Willen, dem Gefühle entsprechen die drei platonischen Ideen des Wahren,

Guten und Schönen, und diesen die Wissenschaften der Metaphysik, der Ethik und der Aesthetik. In den drei Kritiken der reinen Vernunft, der praktischen Vernunft und der Urtheilskraft hat Kant das System seiner kritischen Philosophie abgeschlossen. Die ästhetische Urtheilskraft ist die Gesetzgeberin des Gefühls, wobei nicht so sehr an das Lust- und Unlustgefühl, als an die passive Aufnahmsfähigkeit der Seele zu denken ist im Gegensatze zum activen und reflexiven Seelenvermögen. Kant's Grundsatz, dass das Gefallen am Schönen interesselos sein solle, sagt auch nichts anderes, als dass die Aesthetik principiell auf dem passiven, nicht auf dem activen Vermögen der Seele beruht.

Kant hat ferner tiefsinnigerweise die teleologische Naturauffassung zwar nicht in die Aesthetik, aber doch ihr zur Seite gesetzt als Ausfluss desselben Seelenvermögens; er hat damit die formalistische Leerheit seines Schönheitsprincips auf wünschenswerthe Weise ergänzt und corrigirt. Die Teleologie hat seine etwas nüchterne Kritik wieder begeistert.

Die Methode der kantischen Kritik ist, wenn man alles Schulmässige abstreift, ein Schliessen vom Subject auf das Object. Nach jenen dem Subject eigenthümlichen Formen wird die Natur angeschaut und verstanden. Das Wesen und die Organisation der Seele wird in die Aussenwelt hineingetragen; das Subject als Abbild Gottes sieht und erkennt sich selber in Allem. Das ist, wie ich glaube gezeigt zu haben, eine wesentlich ästhetische Methode.

42. SCHILLER.

Schon Kant hatte den Begriff des freien Spieles der Einbildungkraft in die Theorie des Schönen eingeführt. Schiller macht nun Ernst mit diesem Begriff, er erkennt als die ursprüngliche und wesentliche Bethätigung des menschlichen Geistes das Spiel. Mit dieser Formel hat er wohl, wenn auch vielleicht nicht mit dem ganzen Bewusstsein der Weite seines Princips, das Lösungswort des Welträthsels aussprechen wollen. Es war auch nicht anders zu erwarten, als dass dort, wo sich die Fülle der Speculation mit der Schärfe künstlerischen Seherblickes paaren sollte, eine ganz besondere Frucht gezeitigt werden musste.

Das Spiel ist, ernsthaft verstanden, der Kern, das Princip, der Zweck der Welt; Spiel ist absolute Handlung, ist die einzige Bethätigung, die des absoluten Geistes würdig ist. Spiel ist zweckloser Zweck, veränderungslose Veränderung, unfeindlicher Streit, erwünschter Schmerz, arbeitsvolle Musse, schuldlose Illusion, Spiel ist Einheit in der Mannigfaltigkeit, interesseloses Gefallen, Harmonie in der Disharmonie, das Spiel vereinigt Werden und Sein, Stoff und Form. Man darf freilich mit dem Worte nichts Banausisches verknüpfen. Die Welt ist nicht eine kindische Spielerei, sondern ein Spiel der Allmacht Gottes mit sich selbst und mit seinen Kindern, ein göttliches Festspiel, das allerdings durch tragische Verschuldung ausgeartet ist.

Aber es ist nicht hier der Ort, dies weiter auszuführen; es ist nur festzuhalten, dass Schiller zuerst den

Begriff des Spieles als der absoluten Bethätigung des Geistes erkannt, und darin den richtigen Ausgangspunkt wenigstens der Aesthetik gefunden hat. Die Schönheit ist ihm das Object des Spieltriebes oder was dasselbe ist: schön ist, was keine weitere Erklärung erfordert. Schiller verlangt, dass eigentlich alles ästhetisch betrachtet und behandelt werde. Die Welt soll ein Gesammtkunstwerk werden, eine spielende, freie Bethätigung des Geistes. Von diesem höchsten Standpunkt aus wird freilich aller Stoff n Form verwandelt, aber nicht so, dass der Stoff künstlerisch gleichgiltig wäre. Im Gegentheil, je formeller das Kunstprincip des Spieles ist, um so besser wird der künstlerische Spieltrieb thun, sich in das Stoffliche der Welt zu stürzen, um es durch »das Kunstgeheimnis der Meisterschaft« zu vertilgen, in Form zu verwandeln.

Denn dass die Aesthetik auch auf einer ganz bestimmten Weltanschauung und Naturauffassung beruht, drückt Schiller in einem erst jüngst bekannt gewordenen Gedicht also aus:

Die Kunst lehrt die geadelte Natur
Mit Menschentönen zu uns reden,
In todten seelenlosen Oeden
Verbreitet sie der Seele Spur.
Bewegung zum Gedanken zu beleben,
Der Elemente todtes Spiel
Zum Rang der Geister zu erheben
Ist ihres Strebens edles Ziel.

43. GOETHE. HIRT 1797. ÄSTHETIK DES CHARAKTERISTISCHEN.

Goethe ist nicht der Entdecker oder Vertreter eines neuen ästhetischen Princips. Er hat zu verschiedenen Zeiten verschiedenen entgegengesetzten Anschauungen gehuldigt und zuletzt alle zu verbinden gesucht. Man kann auch das als berechtigten Grundsatz gelten lassen, und in der That ist es genug dankenswerth, dass Goethe alle Einseitigkeit ausgeglichen wissen wollte, dass er das Schöne als Totalität entgegengesetzter Bestrebungen ansah, vor allem, dass er nicht eine wesentliche Verschiedenheit des antiken und modernen Ideals zugeben wollte.

Die Aufstellung des ästhetischen Princips des Charakteristischen gebührt Hirt, dem geschwornen Gegner winckelmannischer Theorien; und es ist bemerkenswerth, dass Goethe in dieser neuen Theorie die Hälfte seines Selbst, die Hälfte seiner poetischen Praxis fand. Nach dem über Reynolds Gesagten wird man auch verstehen, wie die naturalistisch-individualistische Kunstlehre des jungen Goethe und die entgegengesetzte idealistisch-typisirende des gereiften Italienreisenden in dem Grundsatz des Charakteristischen in der That die zutreffende höhere Vereinigung finden mussten. Die leeren Widersprüche von Individualisirung und Generalisirung, von Realismus und Idealismus haben ihre concrete Erfüllung im Begriff des Charakterisirens. Charakteristik ist der künstlerische Blick für wesentliche qualitative Verschiedenheiten des Wahrgenommenen und Darzustellenden, sie ist eine der

hundert Thore zu der Stadt der Schönheit, und man kann durch sie ebenso sicher das ästhetische Forum betreten, wie durch einen anderen Thorbogen. Man braucht in dem Princip der Charakteristik nicht einmal einen Gegensatz gegen ein anderes zu sehen, wenn man es nur richtig und, wie sichs gebührt, weit genug auffasst. Der Theoretiker wird ihm freilich seinen Platz unter anderen im System anweisen; den Praktiker vermag es, wenn er nur ganz von ihm durchdrungen ist, unfehlbar zu leiten. Wer richtig charakterisirt, wird auch richtig idealisiren; denn was ist Ideal, Typus anderes als Charakter? Der Charakteristiker wird auch richtig individualisiren, denn was ist Individualität, Naturell anderes als Charakter? Er wird richtig personificiren, beseelen, er wird die berühmte Einheit im Mannigfaltigen treffen, er wird Zeit und Ort, Stoff und Form auseinanderhalten und zusammenfassen.

Ich habe eben ein Gedicht Schiller's angeführt, das philosophischer und tiefer als seine philosophische Prosa den Kern aller ästhetischen Anschauung gibt. Fast denselben Gedanken lässt Goethe den Dichter im Vorspiel zum Faust mit gleicher Tiefe aussprechen:

Wenn die Natur des Fadens ewige Länge
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmonische Menge
Verdriesslich durcheinander klingt,
Wer theilt die fliessend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt?

Wer lässt den Sturm zu Leidenschaften wüthen,
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüthen
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? —
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

Hier ist, um die Stelle kurz zu commentiren, der charakterloseren Natur die charakterisirende Kunst gegenübergestellt; Musik, Rhythmus und Metrum drücken der Zeit sondernden Charakter auf. Die Kunst betont und fasst zusammen das Allgemeine, das Einheitliche, das in der vereinzelten vervielfachenden Natur auseinanderfällt. Sie beseelt die Welt, die Naturerscheinung ist ihr Willensäusserung von verwandten Geistern, voll Gefühl, Leidenschaft und Vernunft; das Abendroth ist Symbol, ist Sprache eines ernsten Sinnes, der in der Natur beschlossen liegt: wie ja alles Vergängliche einem anderen Worte zufolge ein Gleichnis eines Unvergänglichen ist. Der Künstler sieht die Natur für ihn fühlen und blühen, er legt Bedeutung in das leichtsinnige Spiel des Lebens; für ihn ist endlich die Mythologie, als der Inbegriff des unsichtbaren Waltens der göttlichen Ideen, die tiefere Wahrheit, die den mechanischen Erscheinungen der Natur zu Grunde liegt.

44. FICHTE 1794, 1798. SOCIALE ÄSTHETIK.

Es war ein Rückschritt, dass Fichte dem Geist anstatt des schiller'schen Spieltriebes einen unbestimmten Handlungstrieb zuschrieb. Er hat aber klarer als seine unmittelbaren Vorgänger den Geist als den objectiven Inhalt des Schönen erkannt und definirt. Er geht davon aus, dass das Schöne zu uns reden will und soll, dass es also auf Verständnis rechnet und mit Recht darauf rechnen darf. Dass wir das Schöne verstehen, das macht seine Schönheit aus. Und wir verstehen es deshalb, weil wir an dem Universalsinne der Menschheit, den der Genius des Künstlers erweckt, theilnehmen. Also auch hier wird durch das Schöne Mannigfaltiges vereinigt, nur in anderem, neuem Sinn. Das Schöne vereinigt im Geiste die zerspaltenen und von einander durch das ethische Gesetz, durch Rechte und Pflichten noch mehr abgeschlossenen Individuen. Das Schöne ist es, was wesentlich Gemeinsamkeiten, Gemeinden bildet. Mit dieser Erkenntnis ist die Aesthetik auf einen ganz neuen und sehr praktischen, fruchtbaren Standpunkt geführt worden. Sie ist praktische Metaphysik geworden, oder wie sich Fichte noch ausdrückt, sie macht den transscendentalen Standpunkt zum gemeinen. Wenn wir diese Richtung noch weiter verfolgen wollten, als es Fichte's Absicht war, so würde sich wohl auch das sociale Element in der Religion, im Staat als ein ästhetisches Phänomen herausstellen. Jedenfalls ist dadurch die gesteigerte ästhetische Wirkung eines rhetorischen, musikalischen, dramatischen Kunstwerks auf eine Gemeinde in befriedigender Weise erklärt.

45. SCHELLING. ABSOLUTE ÄSTHETIK.

Die Aesthetik ist nun im Laufe weniger Jahrzehnte so weit gekommen, dass sie aus einer fast missachteten Nebenwissenschaft zum Schlüssel der ganzen Philosophie geworden ist. Sie, die vor fünfzig Jahren nur eine sehr »verworrene und trübe Anschauung« hatte, versteht es nun, alle Räthsel der Welt durch ihre eigene Methode zu lösen. Aesthetische Wahrnehmung, ästhetisches Gefühl ist als ein sicherer Compass erkannt worden, sicherer als theoretische Reflexion, als ethischer Instinct. Was die anderen Theile der Philosophie nur schliessen und erstreben, das schaut und hält sie. Alle anderen Wege haben schliesslich in ihre heilige Tempelstrasse eingemündet. Sie hat das Ziel der Welt gezeigt, das höchste Gut und die höchste Wahrheit. Sie hat die Natur belebt und zur Wohnung des Geistes gemacht; sie hat in ihr Einheit, Ordnung und Bedeutung gefunden. Sie zeigt die abgezogensten Begriffe, die höchsten Urbilder der Dinge leibhaftig dem Auge des Künstlers; sie macht die verworrene Natur durchsichtig und klar. Sie hat den Schöpfer als den Künstler der Welt begriffen. Die Summe dieser Entwicklung zieht Schelling. Er macht die Kunst zum Organon der Philosophie, die Philosophie zur Aesthetik.

46. FR. SCHLEGEL 1795. ÄSTHETIK DES INTERESSANTEN.

Alles, die ganze Natur, das ganze Leben, die ganze Weltgeschichte fällt nach den Ergebnissen der neueren

Aesthetik in das Gebiet des Schönen. So wie alles Schöne der Schlüssel zur Wahrheit und Güte ist, so ist alles Wirkliche schön, denn es ist die Schöpfung des unbedingten Geistes. Freilich ist nicht alles gleich schön; es gibt relativ Unschönes, es gibt scheinbar Hässliches, und dies Hässliche hat auch seine ästhetische Berechtigung, als Complement des Schönen, als sein Gegenbild. Wenn man es auch nicht schön nennen will, so muss man es doch als interessant anerkennen. Und somit ist durch Friedrich Schlegel dieser neue Begriff in die Aesthetik eingeführt. Die Schönheit ist danach ein höherer Grad des Hässlichen, ist die Ausgleichung der hässlichen Gegensätze, ist — so kommen wir wieder auf die alte Definition — die Einheitlichkeit der mannigfachen hässlichen Qualitäten, das Mass im Masslosen, die Harmonie im Unharmonischen, die centrifugale Kraft des einheitlichen Geistes, welche die auseinander strebenden, hässlichen, materiellen Triebe zusammenhält. Diese Kraft äussert sich nicht nur in den einzelnen Künsten, sie äussert sich im Symbolismus der Natur, sie äussert sich vor allem im Leben, das selber Kunst, ja die höchste Kunst, Gesammtkunstwerk ist oder sein soll.

47. WILHELM HUMBOLDT 1799. ÄSTHETIK DER KUNSTEINHEIT.

Die wichtige Lehre, dass trotz aller verschiedenen Ausdrucksmittel, trotz aller Grenzen der Künste es im Grunde doch nur eine einzige Kunst der Darstellung,

der plastischen Versinnlichung gebe, verdanken wir dem genialsten Commentator Goethe's. Wilhelm Humboldt hat erkannt, dass es in jeder Kunst nur darauf ankommt, was der Künstler zu sagen habe. Ist dies wirklich etwas Bedeutendes, so wird sich der Gedanke mit logischer Nothwendigkeit sein Kleid, seinen Körper bilden, sei es nun aus Erz oder Stein, aus Tönen oder Worten. Das ist dann gleichgiltig. Goethe hat sich mit Recht eigentlich für einen Plastiker in Worten gehalten. Man kann die Lehre Humboldt's noch weiter treiben und sagen, dass alles, was zur Technik der einzelnen Künste gehört, unkünstlerisch ist. Und man wird sich dabei gerade auf die grössten Künstler berufen können, die geradewegs nur auf das Eine losgegangen sind, lebendig, anschaulich zu erzählen, die Phantasie zu erregen, das Gemüth zu packen, vom Herzen zu reden und damit »Herz zu Herzen zu schaffen«. Mit ihrer Technik, mit ihrem Vortrag haben aber nur Modespecialisten Glück gemacht.

48. HERDER 1800. ÄSTHETIK DES BEDEUTENDEN.

Es liegt im Wesen des Lebens als eines Kampfspieles, dass Gegensätze schärfer betont werden als beistimmende Urtheile, dass Verschiedenartigkeiten, die ganz gut nebeneinander bestehen könnten, Anlass zu Kriegen bis aufs Messer geben. Einen solchen Krieg hat Herder gegen die formalistisch scheinenden Theorien Kant's und seiner Anhänger geführt. Er ist darin mit Ehren unterlegen.

Aber seine ihm vor allen eigene Forderung des Bedeutenden hat die Aesthetik in ihre Gesetzestafeln eingegraben für alle Zeiten. Ja, das Schöne ist das Bedeutende. Die ganze Natur ist eine Sprache, die etwas bedeuten will. Die Erscheinung bedeutet das zu Grunde liegende Erscheinende. Jede Linie, krumm oder gerade, zackig oder geschwungen, bedeutet das, was sie der fühlenden Seele sagt. Jeder Ton, jeder Accord, jeder Takt, jede Farbe spricht etwas aus; das Licht und das Dunkel redet deutlich, wie der Stein und die Blüte, das Wasser und die Luft, der Fisch und der Vogel. Bedeutungsvoll ist jede Linie, jedes Glied am menschlichen Körper, jede Gebärde, jeder Trieb, jeder Gedanke, jede Phantasie, jeder Traum; bedeutend ist jedes Gebäude, jedes Bild, jedes Kleid, jedes Kunstwerk überhaupt. Durch die Bedeutsamkeit wird alle Natur und alle Kunst ästhetisch; denn das Schöne ist die Erscheinung des Wesens. So ist das Princip der Bedeutsamkeit nicht eigentlich ein Gegensatz, die Verneinung eines anderen Standpunktes, aber wohl ein Ausdruck, der zur näheren Erklärung des Schönen wesentlich beiträgt. Es ist nur ein anderer, aber concreterer Ausdruck für die Einheit im Mannigfaltigen, für die Harmonie der Gegensätze und wie alle anderen Definitionen der Schönheit lauten mögen. Dies Princip will nicht dem Beschauer einreden, dass er sich ausser dem geschauten Gegenstande noch einen zweiten dazu denken müsse, sondern dass in einem Kunstwerk ebenso wie in der schönen Natur nichts ist, was nicht Sinn und Zweck, was nicht innerlichsten Bezug hat, nichts Ungehöriges, nichts Willkürliches. Ja, im Gegentheil,

das Princip der Bedeutsamkeit wehrt es entschieden ab, dass ein Gegenstand aus sich hinaus deutet, dass er etwas anderes bedeutet als eben nur sich selbst, sein innerstes Wesen, seine Idee, seine eigene Vernünftigkeit.

49. JEAN PAUL 1804. ÄSTHETIK DES HUMORS.

Durch seine Kunstwerke sowohl als auch durch seine theoretischen Arbeiten hat Jean Paul einen grossen, neuen, tiefsinnigen Gedanken mit dem vollen Bewusstsein seiner Bedeutung vertreten, den Gedanken nämlich, dass das Wesen der Welt und der Kunst im Humor liege. Er hat gewusst, dass alle Kunst auf dem Gegensatz des Erhabenen und des Lächerlichen beruht, dass aber das Lächerliche im wirklichen Leben, in der realistischen Behandlung der Gegenwart die entschiedene Oberhand hat über das Erhabene. Das Bewusstsein dieses Verhältnisses erzeugt den Humor. Es ist die höchste Aufgabe der Kunst, im Humor das Endliche, das Bedürftige durch das Unendliche, das Ideal, zu vernichten. Jean Paul hat in seinen Werken selber das glänzendste Beispiel dieser richtigen Theorie geliefert. Alle jene Romanschriftsteller, die das wirkliche, moderne Leben allzu ernst genommen haben, die nicht den Humor erkannt haben, der in der That immer neben den peinlichsten, den traurigsten Lagen und Schicksalen des täglichen Lebens steht, haben zu ihrem Schaden das Grundgesetz der realistischen Kunst verletzt.

50. HERBART 1808. ÄSTHETIK ALS PRAKTISCHE PHILOSOPHIE.

Zwei Hauptverdienste um die Aesthetik sind dem realistischen Nachfolger Leibnizens und Kants zuzuschreiben. Er hat erstens die Verwandtschaft der Ethik und Aesthetik grundsätzlicher betont als irgend ein anderer, er hat erkannt, dass auch die Moral, das Recht, der Staat, die Gesellschaft, die Kultur ästhetischen Urgesetzen folgen, das heisst, auf unbedingt gefallenden Formverhältnissen beruhen, er hat vor allem die Pädagogik als erhabenste Menschheitskunst begründet.

Zweitens hat er, was die Aesthetik im engeren Sinne betrifft, den nothwendigen Versuch gemacht, an Stelle der allgemeinen theoretischen Erörterungen über das Schöne eine praktische reiche Kunsttheorie einzuführen, wobei ihm vorschwebte, das was die Musiktheorie in Harmonielehre und Contrapunkt geleistet hat, auch für die anderen Künste anzubahnen. Dieser Versuch ist allerdings nicht zur Ausführung gelangt.

51. ADAM MÜLLER 1809. HARMONISCHE ÄSTHETIK.

Der Theoretiker der Romantik nimmt von Fichte den Begriff der geselligen Schönheit an, welche die Menschen um sich versammelt wie die Sonne die Planeten, welche die Harmonie zwischen Individuen, den Gemeingeist des

Universums unserem Gemüthe mittheilt. Das Universum, in dem alle Gegensätze ausgeglichen sind, ist die höchste Schönheit; jedes Kunstwerk ist eine Wiederholung dieser universalen Harmonie. Dieser Geist der Schönheit äussert sich im Leben als Liebe, als Harmonie der Geschlechter, in der Weltgeschichte als Einigung der von entgegengesetzten Principien aufeinander gehetzten Völker, im Staat als Harmonie der verschiedenen Stände. Mit Recht erklärt er die Regierungskunst für eine wirklich künstlerische Thätigkeit, deren Theorie zur Aesthetik gehört. Es entspricht dies alten Definitionen der Schönheit, wie es auch dem Spieltrieb Schillers entspricht, dass die Idee des Lebens in einem Streit besteht, den man um so heftiger anzufachen suchen soll, je schöneren Friedensgenuss man begehre.

52. SOLGER 1815. ÄSTHETIK DER IRONIE.

Schiller hat, den Spuren Kants folgend, als das Urphänomen der Aesthetik und daher, wie man hinzusetzen darf, der Welt, das Spiel erklärt. Die subjective Stimmung des Gemüths, die aus der Erkenntnis der Welt als eines Spieles entsteht, hat Solger mit dem treffenden Namen Ironie bezeichnet. Er vereinigt in einem Wort die polaren Gegensätze des Erhabenen und des Lächerlichen, ähnlich wie der Humor des Jean Paul. Aber während die Kategorie des Humors mehr für die realistische Weltbetrachtung aus der Froschperspective gilt, beherrscht die Ironie die idealste Weltanschauung vom erhabenen Standpunkt des

Adlers, der über schneebedeckten Bergesgipfeln schwebt. Nur für Dilettanten ist zu bemerken, dass hier unter Spiel und Ironie nichts Frivoles, sondern im Gegentheil das Erhabenste und Tiefste, was menschliches Denken bieten kann, verstanden wird. Es ist nicht damit jene Stimmung gemeint, die nichts Hohes, nichts Heiliges, nichts Edles anerkennt, sondern die entgegengesetzte Stimmung der höchsten Erhebung, der gegenüber alles Streberhafte, alles sich frech Ueberhebende durch ein schmerzliches Lächeln in sein Nichts zurückgeworfen wird. Ironie ist die Erkenntnis der Vergänglichkeit jeder Erscheinung. Das Spiel ist uninteressirte, sich selbst bezweckende absolute Thätigkeit, ist unbedingte Freiheit, göttliches Leben. Es ist das jene göttliche Ironie, von der es im zweiten Psalme heisst:

Aber der im Himmel wohnet, er lachet ihrer Wuth,
Und der Herr spottet ihrer.
Du zerschlägst sie mit eisernem Scepter,
Du zerbrichst sie zu Scherben wie des Töpfers Gefässe.

Oder es ist ein Spiel, wie wenn Gott mit dem Leviathan als mit einem Vogel spielt.

Allerdings ist der Standpunkt des Spieles, der Ironie ein transscendentaler. Der wahre, der ironische Künstler steht auf dem Standpunkt des Absoluten, an den Stufen des Thrones Gottes, von wo aus alles, auch das scheinbar Hässliche, schön erscheint; er nimmt durch die Phantasie an der Schöpferkraft Gottes theil, denn weil er die Schöpfung versteht, so kann er sie auch wiederholen und

fortsetzen. Die Kunst ist ja nichts anderes als wirklich gewordene Schöpfungskraft, »der Künstler ist die in die Erscheinung eingetretene Gottheit«; er denkt die Gedanken Gottes mit seinem Gehirn, er führt sie aus mit seinem Arm. Darum ist die Kunst das vollkommene Leben und die Religion der Mittelpunkt aller Kunst.

53. SCHOPENHAUER 1818. ÄSTHETIK DER WILLENSERLÖSUNG.

Was das Schöne sei, haben nun so viele Aesthetiker nach allen Seiten hin erörtert; warum es aber jene ihm eigenthümliche Wirkung auf das Subject ausübt, die es so erstrebenswerth macht, und worin diese Wirkung eigentlich besteht, das hat Schopenhauer scharf aufgefasst. Es liegt in der Eigenthümlichkeit des ästhetischen Schauens, das Einheitliche im Mannigfaltigen, die Ideen in der Unendlichkeit der Natur zu sehen, das Individuum also von den Fesseln der Individuation zu befreien und zur Einheit mit dem absoluten Willen (richtiger: Geiste) zurückzuführen. Das Schöne, die künstlerischen Ideen befreien das Individuum von der Knechtschaft des Willens, des Interesses durch die rein ästhetische Contemplation, durch das unmittelbare Fühlen des Wesens der Erscheinung. Der Schauende und ästhetisch Geniessende wird über die Angst, die Furcht, die Sorge der Kreatur erhoben, er vereinigt sich mit dem Allgeist, er befreit und erlöst sich vom hastenden, jagenden Wollen und von grübelndem, bohrendem Erkenntnisdrang. Die ästhetische Betrachtung

verwandelt den Schmerz in Genuss, sie kennt kein Wünschen oder Verabscheuen, kein Fürchten oder Hoffen, kein Vorziehen oder Verwerfen, nur freies, geniessendes Anschauen. Ich halte dies für den fruchtbarsten Baum im betäubenden Zaubergarten schopenhauerscher Philosophie. Wenn ich aber auf seine Früchte eingehen wollte, so müsste ich fürchten, nicht mehr Schopenhauers Lehren vorzutragen.

54. SCHLEIERMACHER 1819. ÄSTHETIK DER INDIVIDUALISIRUNG.

Nur in der Differenz der Gegensätze kommt das Schöne zur Erscheinung. Wie es sich qualitativ, quantitativ u. s. w. verschieden äussert, so auch zeitlich und räumlich. Diese letztere Kategorie der Kunst hat Schleiermacher besonders und zuerst herausgehoben, indem er es ausspricht, dass die Kunst auf nationaler Differenz beruht. Seine Aesthetik zeigt nicht, was schön oder unschön ist, sondern sie will das Kunstwerk psychologisch und völkerpsychologisch individualisiren. Für jedes Kunstwerk gilt ein anderes Gesetz, gelten andere Bedingungen, andere Zwecke. Der Künstler macht sein Werk für eine bestimmte Nation, für eine bestimmte Zeit, zu bestimmtem Zweck, nach bestimmten Voraussetzungen, und er hat ein Recht, nicht nach allgemeinen Theorien, sondern nach seiner Individualität beurtheilt zu werden. Dies Princip der Individualisirung ist das Fundamentalgesetz der Kritik. Der Kritiker soll nicht tadeln oder loben, nicht

bessern, nicht urtheilen, nicht kritteln. Kritisiren heisst wörtlich und soll auch nichts anderes sein als: scheiden, unterscheiden, individualisiren.

55. HEGEL 1820. ÄSTHETIK DES HISTORISMUS.

Die Sätze, welche die hegelsche Aesthetik mit ihren Vorgängerinnen gemein hat, bedürfen keiner neuen Hervorhebung. Auch bei Hegel ist die Kunst mit der Religion enge verbunden, auch bei ihm ist das Schöne nichts anderes als das Wahre, nur in einem anderen Seelenvermögen sich spiegelnd; das Schöne ist nämlich sinnlich geschaute Idee, das äusserlich gemachte innere Wesen der Dinge; es ist das Symbol oder die Allegorie des Wahren. Was aber Hegels Aesthetik von allen vorhergegangenen unterscheidet und ihr den eigenthümlichen Stempel aufdrückt, ist der Grundsatz, dass das Schöne eine historische Erscheinung ist, dass es sich unter der Kategorie der Zeit wesentlich verschieden entwickelt hat und entwickeln musste. Danach ist das eigentlich Schöne die Mitte und der Höhepunkt zwischen dem archaischen Symbolismus und der modernen rückwärts gekehrten Romantik. Es ist gewiss ebenso richtig und nothwendig, das Schöne vom Standpunkt der Zeit, der Geschichte, des Gewordenen anzusehen, wie von irgend einem anderen. Aber die Resultate der hegelschen Aesthetik kommen doch mehr der Philosophie der Geschichte zu gute, als der Kunsttheorie. Man kann als die Summa seines grossen und reichen Werkes den Satz ausziehen:

das Schöne wird unter der Anschauungsform der Zeit entweder als etwas Zukünftiges erzielt in symbolisch archaischen Versuchen, oder als Gegenwärtiges genossen in classischer Vollkommenheit, oder endlich als Vergangenes zurückersehnt in romantischer Klage. Das sind aber Phasen des Schönen, die nicht nur getrennten Perioden der Weltgeschichte angehören, sondern jeder Zeit. Man kann zu jeder Stunde entweder Zukunftskunst oder Gegenwartskunst oder Vergangenheitskunst treiben.

56. KRAUSE. ÄSTHETIK DES ORGANISMUS.

Die alte Definition der Schönheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit hat Krause durch einen glücklichen Terminus concreter und fruchtbarer gemacht. Er erkennt die Schönheit als organische Einheit. Die höchste organische Einheit ist Gott, die bekannteste der Mensch, die Persönlichkeit. Organische Einheiten, die leben und zeugen, sind die Ideen und Begriffe, die Geister, die Natur, die Menschheit, die Künste. Der Terminus der organischen Einheit ist wesentlich geeignet begreiflich zu machen, wie das Personificiren in der Kunst mit dem Princip der Schönheit zusammenhängt. Freilich darf das Personificiren der Natur nicht mehr als eine blos poetische Fiction angesehen werden. Nein, es ist Wahrheit; denn wie schon oft gesagt wurde, das Schöne ist auch das Wahre und das Gute und unterscheidet sich nicht von diesen durch den Inhalt, sondern nur durch das verschiedene Seelenvermögen, womit das Absolute, das Wesen aller Dinge erfasst wird.

57. WEISSE 1830. IDEALE ÄSTHETIK.

Schönheit ist überwundene, erfasste Wahrheit; die Schönheit soll aber ihrerseits wieder in die Gutheit aufgehen. Schönheit ist Idee. Die Schönheit eines Dinges ist dessen Idee. Der idealen allgemeinen canonischen Schönheit steht als thatsächliche individualisirte Mannigfaltigkeit der Welt das Hässliche gegenüber. Aber nicht durch Beiseitesetzung, sondern nur durch Anerkennung, Bekämpfung und Ueberwältigung der Hässlichkeit kann die ideale Schönheit zu Stande kommen.

Kunst ist die Einbildung der geistigen Idee der Schönheit in den äusserlichen, gleichgiltigen Stoff. Poesie ist die Vereinigung der Künste der Zeitlichkeit und der Räumlichkeit (der Musik und der bildenden Künste) zu einer höheren Einheit. Es ist die Bestimmung des Dramas als der höchsten Kunstform unmittelbar in den religiösen Kultus überzugehen, so wie die Schönheit in die Gottheit oder Gutheit übergeht.

Aber nicht im Kunstwerk kommt die Idee der Schönheit zur wesenhaften Erscheinung, sondern vielmehr im Genius des Künstlers selber, in seinem Talent, im Gemüth des Ergriffenen und in seinem Ausdruck, in der Sitte, und vor allem in der Liebe und der Freundschaft, als den höchsten ästhetischen Phänomenen.

58. FR. VISCHER 1847.

Durch umfassendste Systematik, ausführlichste Entwicklung, ergiebigste Quellenbenutzung, Allseitigkeit des Standpunktes ist die grosse Aesthetik des Dichterphilosophen das berühmte Hauptwerk der Wissenschaft vom Schönen geworden. Aber eben wegen dieser Vorzüge ist es unmöglich, eine gedrungene Charakteristik des Werkes zu geben. Es sucht mit Recht zwischen Gehaltsästhetik und Formästhetik zu vermitteln. Das Schöne wird als der aufgehobene Widerspruch des Erhabenen und Komischen erkannt. Vielnamig ist die Schönheit. Sie kann wie Wodan in der Edda sagen: Mit Einem Namen nannte man mich nie, seit ich unter den Völkern fuhr. Aber diese Anrufung scheint auch mir die kräftigste und fruchtbarste zu sein. Das Schöne zeigt das Erhabene als Gegensatz des Lächerlichen, das Eine als Gegensatz des Zerstreuten, das Nothwendige als Gegensatz des Zufälligen. Ohne die gegensätzliche Verbindung mit dem Lächerlichen wäre das Erhabene nicht erhaben und nicht schön. Ohne die gegensätzliche Verbindung mit dem Erhabenen wäre das Komische nicht komisch und nicht künstlerisch. Erhaben sind die Ideen und die Typen, also Götter und Heroen; komisch sind die Individuen in ihrer natürlichen Vereinzelung, komisch ist der Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Werden die Typen und Ideen individuell, naturalistisch behandelt, so entsteht die Parodie, eine qualificirte Komik. Werden dagegen umgekehrt die Individuen der bürgerlichen und

bäuerlichen Komödie typisch, ideal, also heroisch, tragödisch erhaben behandelt, so kann auch nur entweder eine freiwillig oder unfreiwillig komische Wirkung erzielt werden. Durch das Erhabene und Komische erhebt die Schönheit. Sie erhebt über das Lächerliche, sie erhebt zum Erhabenen. Darin beruht die Wirkung der Kunst.

59. RICHARD WAGNER 1850. ÄSTHETIK DER ALLKUNST.

Es war die starke Seite der künstlerischen Thätigkeit Wagners, dass er kein Specialist, sondern ein Allkünstler war, und so ist es auch der Vorzug seiner stürmischen Aesthetik, dass er so lebendig wie keiner seit den Griechen auf die Einheit des Schönen, auf die Einheit des künstlerischen Geistes, auf die Einheit aller Künste, auf die Einheit der Kunst mit Kultur, mit Religion, mit Sitte gedrungen hat. Kunst, Wissenschaft, Kultur und Leben, alles war wirklich schon in der äussersten Gefahr durch Vereinzelung zu versimpeln. Der Geist der Einheit, von dem Wagners Schaffen und Wirken ausging, war in der That ein genialer Geist; denn das Princip der Einheit stammt aus den Urgründen des Lebens. Er hat es erkannt, dass man nicht ein Mal zum musikalischen Verständnis des Hörers, ein andermal zu seinem Sprachsinn, wiederum ein andermal zu seinem Farben- und Formensinn, zu seinem Gewissen, zu seinem Glauben, zu seinem Wahrheitssehnen sprechen soll, sondern dass der Künstler es verstehen muss zum ge-

sammten Menschen zu sprechen, ihn in jeder Seite seines Wesens gleich mächtig zu ergreifen und ihm nicht einen kleinen Fetzen zu zeigen, sondern die ganze Welt und ihre Herrlichkeit, mit Himmel und Hölle, Ewigkeit und Unendlichkeit.

60. ROSENKRANZ 1853. ÄSTHETIK DES HÄSSLICHEN.

Durch die Definitionen des Schönen sollte eigentlich auch das Unschöne genügend gekennzeichnet sein, und jede Aesthetik des Schönen wird also auch zugleich eine Aesthetik des Hässlichen sein. Dennoch ist es sehr dankenswerth, einmal alle Möglichkeiten des Hässlichen zu erschöpfen und zusammenzufassen, gleichsam in einer ästhetischen Walpurgisnacht. Der Künstler wird sehen, dass es eigentlich nichts absolut Hässliches, nichts absolut Unbrauchbares für die Kunst gibt, und dass der Hexenspruch: schön ist hässlich, hässlich schön, nicht ganz unberechtigt ist. Denn all das Karrikirte, Formlose, Incorrecte, Gemeine, Widrige, Verzerrte, Satanische, Unregelmässige, Masslose, Unharmonische, Plumpe, Scheussliche, Grässliche, Schwerfällige, Rohe, Windige, Raffinirte, Kleinliche, Schwächliche, Schmutzige, Unsittliche, Triviale, Burleske, Gewöhnliche, Fade, Platte ist an seinem Ort ästhetisch und, sei es auch nur durch den Contrast, Wohlgefallen erregend. Gerade die höchste, erhabenste Kunst kann ohne das entschieden Hässliche am wenigsten auskommen. Und ich habe gar nichts dagegen, wenn

man definirt: das Aesthetische ist das Schöne sammt dem Hässlichen; denn beides erscheint, beides ist in Wahrheit da, beides kann in interesseloser Empfindung anschauend genossen werden.

61. SEMPER 1860.

Schönheitssinn, Kunsttrieb ist in erhabener Sphäre analog den Trieben, durch welche die Erhaltung des gemeinen Daseins bedingt ist. Dem leiblichen Schmerz und dessen Betäubung entspricht der Seelenschmerz des Hässlichen und dessen Beseitigung durch das Schöne, die Kunst. Der Künstler zaubert sich die sonst fehlende Vollkommenheit im Spiel hervor; in diesem Spiel befriedigt er seinen »kosmogonischen Instinkt«. Er führt das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Ornament, im rhythmischen Takt aus. Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten, rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andere Kunst entbehren kann. Es liegen der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus ältester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Zweck und Stoff, durch Umstände und Verhältnisse bedingt.

62. R. ZIMMERMANN 1865. FORMALE ÄSTHETIK.

Die Erkenntnis, dass das Schöne durchaus nur auf formalen Verhältnissen beruht, ist ebenso wahr als tiefsinnig, aber sie hebt die Resultate der speculativen Gehaltsästhetik nicht auf. Sie ist kein Gegensatz zu dieser, sondern ihre Erfüllung, sie erklärt das, was andere Aesthetiker als den Gehalt, die Idee, das Wahre, das Absolute, den Geist angenommen haben, als Form. Und in der That, was ist denn der Geist, die Seele, die Idee anderes, als Form im Gegensatz zur Materie, zum Stoff, zur Leiblichkeit, zur Sinnlichkeit? Gott oder das Unbedingte ist die reinste Form ohne Stoff, die Ideen sind die formellen Urbilder, die den ersten Schritt zum Stofflichen hin machen und so fort, bis die reine Materie oder vielmehr die blosse Möglichkeit mit dem formlosen Stoff zusammenfällt. Die Seele ist, nach dem schönen Ausdruck des Aristoteles, die Form des Leibes. Und nach dem heiligen Thomas von Aquin ist Idee und Form dasselbe.

Es besteht also wohl ein Gegensatz zwischen Form und Stoff, aber nicht zwischen Form und Gehalt, zwischen Form und Idee; denn Form, Gehalt, Idee sind identische Begriffe. Ein Kunstwerk ist schön, weil es Form, das ist Geist, Gehalt, Idee hat; es ist um so schöner, je mehr die Form und die formellen Verhältnisse den Stoff überwunden haben, das heisst, je mehr Geist, je mehr Seele, je mehr Idee, je mehr Gehalt, je mehr Göttliches sich darin ausspricht. Das Schöne ist um so schöner, je mehr Wahres, je mehr Gutes und Gerechtes

es ausdrückt; denn es kann damit um so mehr formell gefallende Verhältnisse aufweisen. Oder liegt Wahrheit und Güte in etwas anderem als in der Form? Damit werden die Grenzen der Wissenschaften nicht verwischt. Denn das wird immer der Unterschied des Wahren, Guten und Schönen bleiben, dass das erste mit der Reflexion, das andere mit dem Willen, das dritte mit dem passiven, daher interesselosen Aufnahmsvermögen, mit dem Gefühl oder der Empfindung aufgefasst wird, wobei sowohl die Einheit der Welt als die der Seele unbeschadet bleibt.

63. DIE EXPERIMENTALE ÄSTHETIK.

Und so weiter! —

Das Kennzeichen unserer Generation und der ihr unmittelbar vorangegangenen ist das mangelnde Verständnis für Philosophie oder wie man es, sich selber täuschend, ausdrückt, die Abkehr von der nebelhaften hochmüthigen Metaphysik zu verzichtfroher Empirie. Es ist das ungefähr so naiv, wie wenn der Blinde behaupten wollte, die Sehenden müssten sich erst die Augen verbinden, um die Welt richtig und sicher vor Selbsttäuschung zu erkennen. Um nun im Wetteifer mit der mathematischen Naturwissenschaft auch in die Aesthetik Zahlen und Formeln zu bekommen, ist man auf den Gedanken verfallen, einfach darüber abstimmen zu lassen, was schön sei und was nicht. Das ist gewiss sehr interessant für die empirische Psychologie, aber wie wenig es mit der

theoretischen oder praktischen Aesthetik zu thun hat, zeigt vielfältige Erfahrung. Im Wiener Belvedere waren früher in einem grossen Saale beisammen die Madonna im Grünen von Rafael Santi und ein anderes Marienbild von Rafael Mengs. Es ist nun für Weltkenner nicht zu verwundern, dass die göttliche Schönheit des Italieners von der durcheilenden Menge fast unbeachtet blieb, während sein biederer böhmischer Namensvetter alle Blicke auf seine einschmeichelnden Farben und Umrisse zog und gewiss auch von vielen für den eigentlichen berühmten Rafael gehalten wurde. Das ist aber kein philosophischer Grund, um bei dem gewiss nicht zu unterschätzenden Freunde Winckelmanns grössere Schönheit zu finden als bei dem Nebenbuhler Michelangelos.

Zu welchen »exacten« Resultaten man mit dieser Methode kommt, mag noch ein anderes Beispiel zeigen. Wie preist man den alten Home als den genialen Vorläufer Fechners, weil er auch auf dem richtigen experimentalen Wege versucht habe, über die Schönheit einfacher Formen abstimmen zu lassen. Dass aber beide Forscher zu entgegengesetzten Resultaten gekommen sind, dass Home das Quadrat, Fechner das Rechteck nach dem goldenen Schnitt als schönstes Viereck erhalten hat, das wird im Taumel des Entzückens als Nebensache übersehen. Wenn nur die Methode richtig ist! Das heisst, wenn man nur arbeiten kann, ohne dabei selber denken zu müssen. Ob damit ein Resultat erzielt wird, ist gleichgiltig.

Nein, die Aesthetik ist nicht dazu da, um die unmassgeblichen Urtheile der Menge achtungsvoll sich

anzueignen, sondern um den Blinden die Augen aufzuthun, sie sehen, geniessen und verstehen zu lehren. Das Schöne ist eine göttliche Autorität, die des Propheten, des Sehers bedarf; wie aber kann ein Blinder den anderen führen?

Aber selbst wenn die Aesthetik »von unten hinauf« die schönsten Erfolge geben würde, wie's ja bei vernünftiger Behandlung vielleicht möglich ist, so darf sich der Geist doch nicht davon dispensiren, »von oben herab«, wie es ihm zukommt, mit seiner unauslöschlichen Leuchte die Welt der Schönheit zu erhellen.

Der philosophischen Impotenz entspricht immer eine künstlerische, dem metaphysischen Nihilismus ein ästhetischer. Der Naturalismus, auf den sich die Kunst nun nothgedrungen zurückziehen muss, ist ein erklärlicher, durch die Umstände berechtigter, ja, bei seiner einsichtsvollen Bescheidenheit sogar lobenswerther Zustand. Aber er ist keine Theorie, sondern das unerwiderte Sehnen nach einer solchen. Er hat nur ein Princip: sich selber zu überwinden. Und das haben seine wirklich originalen Vertreter auch immer angestrebt. Ach, wie gerne möchten wir wieder Künstler, wieder unmodern werden! Ob es jedoch nunmehr schon an der Zeit ist, diesen Uebergangszustand als einen überwundenen zu verabschieden, wer darf es sagen? Denn »der Geist wehet, wo er will«.

Im Uebrigen wird es aber zu keiner Zeit bestritten werden können, dass die Kunst und die Aesthetik es mit der eigentlichsten »Natur der Dinge« zu thun hat, und sonst mit nichts anderem.

DRITTER THEIL.

DAS SYSTEM DER KÜNSTE.

1. DIE KUNST.

So ist denn das Schöne nichts anderes als das Wesen der Welt, wiedergestrahlt vom willenlosen und reflexionslosen, vom passiven Aufnahmsvermögen der Seele, kurz, von dem Gefühl, von der Empfindung, der Sinnlichkeit; so ist denn ferner die Natur nur eben dies Wesen der Welt in sinnlich wahrnehmbarer Gestalt. Der Künstler aber ist nur die mehr nach der Seite des Gefühls als nach der des Willens und der Reflexion ausgebildete Persönlichkeit, — ihm ist der Sinn mehr als andern geöffnet besagtes Wesen der Welt durch verschiedene Pforten der Leiblichkeit auf seine Seele wirken zu lassen, so dass er als wirklicher Hellseher das schauen kann, was nicht alle beachten und was man daher mit gewissem Recht das Unsichtbare nennen kann. — Dann ist aber auch die Kunst nichts anderes als das Bild der wirklichen Welt, ihres Wesens und ihrer Bedeutung, wie

sich's in der Seele des sinnbegabten Sehers, des Künstlers, spiegelt. Der Künstler grübelt nicht, er erstrebt nichts, er sagt nur aus, was er geschaut hat, was sich ihm offenbart. Dies richtige Schauen, der richtige Eindruck des Seienden, mit einem Wort, die Genialität, wie der tiefsinnige lateinische Ausdruck lautet, hat eine eigenthümliche Zauberkraft. Das Gedachte, das Geschaute, das Gewünschte wird dadurch zum Wirklichen, zur Thatsache. Wie mit dem passiven Geschlecht, dem weiblichen, so verhält sich's auch mit dem passiven Seelenvermögen. Es ist das eigentlich fruchtbare, das gebärende Vermögen, der Wille ist es durchaus nicht. Das Gefühl schafft und gebiert. So wie die Ideen Gottes durch ihre Wahrheit, durch ihre Genialität die Welt aus dem Nichts der Ununterschiedenheit hervorgebracht, geschaffen haben, so wirkt die richtige künstlerische Einsicht in das Wesen der Dinge, in das wahre Sein einer jeden Sache schöpferisch. Der ethisch Handelnde, der Zweckbewusste will etwas mit Anstrengung, mit Ueberwindung von Hindernissen. Der geniale Künstler schaut in seiner Kunstthätigkeit nur Erscheinungen, Traumgesichte, ihm von der Natur vorgeträumt, bis zum Ende. Aber es ist doch auch ein Handeln, es ist ein Uebergehen der Kategorie des Leidens in die des Thuns, es ist ja das einzig unbedingte Thun, das Thun als Selbstzweck, nicht um fernerer Güter willen, es ist mit einem Wort: Spiel. So kann man die Definition aufstellen: Die Kunst ist unbedingte, der Verwirklichung des Wesens zugewendete Thätigkeit. Oder auch: die Kunst ist jede Thätigkeit, die durch ihr Ergebnis auf das interesselose, passive Gefühl wirken soll. Auch die

Reflexion führt eine Thätigkeit mit sich: die Lehrthätigkeit; sie scheint aber nicht unbedingt zu sein, sondern auf andere Zwecke zu zielen. Und auch die Willenskraft will ja das Wahre verwirklichen, aber auch diese Thätigkeit ist bedingt, es liegt in ihrem Wesen, ein anderes Interesse zu haben. Selbst der gerühmte kategorische Imperativ ist nicht absolut; er bezweckt nur vorerst jene Kräfte frei schalten zu lassen, die im weitesten Sinne künstlerische genannt werden können. Er bezweckt nur die Schöpfung in ihrer Wesenheit zu schützen, ihr Freiheit zur Fortentwicklung zu verschaffen. Indem so die Kunst als absolute Thätigkeit bestimmt wird, fällt ihr Begriff mit dem höchsten Begriff des Spieles zusammen.

2. DIE KÜNSTE.

So wie nichts in der Natur zu finden ist, das nicht seinem Wesen nach mehr oder weniger schön ist, das heisst, mehr oder weniger zum Gefühl in Verhältnis treten kann, das nicht die bedeutsame Form einer göttlichen Idee wäre, so gibt es auch kein Verhältnis, kein Thun, das nicht, ausser in der Wahrheit und in der Güte, seinen Grund und seinen Zweck auch in der Schönheit haben kann. Es gibt daher nichts in der Welt, das nicht einer Kunst angehört, und das System der Künste muss schliesslich mit dem System der Welt zusammenfallen. Die überlieferte Aesthetik kennt zwar nur vier bis sechs sogenannter Künste, weil sie gewöhnlich nicht mehr als eine philosophirende Technik für bestimmte

Zünfte geben zu müssen glaubt. Aber das ist eine Verkennung ihrer höheren Aufgabe. Schon der gemeine Sprachgebrauch kennt eine viel grössere Menge von anderen Künsten. Aber nicht auf diesen will ich mich berufen, sondern auf das Wesen der Sache. Es ist eine Ueberschätzung der Ethik und eine Einschränkung der Kunstlehre, wenn man nur das zur Aesthetik rechnet, was gar keinen praktischen Nutzen hat und doch bezahlt wird. Als ob eine Säule, die trägt, weniger schön wäre als eine, die nichts zu leisten hat als nur zu scheinen! Als ob die Musik deshalb aufhörte schön zu sein, weil sie nebenbei auch wohlthätig auf Nerven und Gemüth wirkt und sonach eine bedeutende nützliche Heilkraft ausüben kann.

Für den praktischen Künstler mag es in vielen Fällen angenehm sein, die Technik seiner Kunst in Einem Buche beisammen zu haben. Also zum Beispiel für einen Oelmaler oder Freskomaler, oder für einen Tondichter oder einen Thonbildner. All diese Kunstthätigkeiten machen jede für sich wohl eine empirische Ganzheit aus, sie beruhen aber auf allgemeinen ästhetischen Grundlagen, die doch einem ganz andern Systeme folgen. Die Aesthetik hat es nicht eigentlich mit der Technik der Künste zu thun, selbst nicht mit der höheren und höchsten Technik, sondern nur mit den Urgründen der Schönheit. Sie hat den Musiker nicht die Philosophie des Generalbasses zu lehren, sondern ihm zu weisen, wie wohl und in welchem Masse Gemüthsbewegungen und Naturvorgänge nachgeahmt werden können. Sie hat den Dichter nicht die Länge, die Kürze der Silben zu lehren, sondern

die Belebung der Natur. Sie hat den Maler, Bildhauer und Baukünstler nicht mit dem Farbenreiben, dem Steinhauen, mit der statischen Mechanik bekanntzumachen, sondern mit der Symbolisirung von Ideen durch sinnliche Gestalten.

Ich habe versucht die Technik einer dieser empirischen Künste, der Poesie, in einem eigenen »Kunstbüchlein« zu besprechen, und ich habe Lust es auch so mit der Technik der Musik, der bildenden Künste und so weiter zu thun. Hier aber handelt es sich darum, die allgemeinsten Grundlagen künstlerischer Bethätigung zu finden, die ganze Welt, die Natur und den Menschen, die Gesellschaft und das Leben künstlerisch zuzubereiten, vom Standpunkt des Künstlers anzusehen und zu prüfen. Ich werde dabei vom einfachsten zum zusammengesetzteren vorgehen, ohne doch eine gekünstelte Systematik anzustreben, wie denn auch die Botaniker ihre natürlichen Systeme von der einfachen Zellenpflanze bis zu den Compositen mit mannigfaltiger Freiheit aufbauen und die künstlichen Systeme mit Recht als unwissenschaftlich und oberflächlich abweisen.

3. RHETORIK.

Wie die Logik die Grundwissenschaft der theoretischen Philosophie ist, so muss auch jene Kunst, deren Aufgabe sein soll die Logik ästhetisch anzuwenden, dem grossen System der Künste an die Spitze gestellt werden. Diese Kunst ist die Rhetorik. Ich verstehe jedoch hier

darunter nicht nur die enger so genannte Redekunst, die da lehrt eine Rede zu entwerfen, die Gründe richtig anzuordnen, die gewünschte Wirkung zu erzielen, sondern ich meine die Kunst Ideen sinnlich auszudrücken, also die Kunst, die mit der allgemeinsten Definition der Schönheit selber zusammenfällt. Die ästhetische Rhetorik ist also ganz eigentlich eine Symbolik der Natur. Sie lehrt die Sprache der Farben, der Formen, der Töne, der Blumen, der Mienen und so weiter. Sie lehrt überhaupt, dass alles der schöne Ausdruck einer Idee sein soll, und wie diese Ideen auszudrücken seien. Die Rhetorik in diesem Sinn ist die Kunst, die wirklich allen Künsten zu Grunde liegt. Jeder Künstler muss sie verwenden. Aufgabe der Rhetorik ist es nicht aus einer schlechten Sache die gute zu machen, sondern die gute Sache, das heisst die Wahrheit, darzustellen, und zwar sinnlich darzustellen, oder was dasselbe sein soll, schön darzustellen. Diesen allgemeinen Charakter der Rhetorik hat auch schon Aristoteles, ihr Begründer, anerkannt, indem er ihre Lehre beginnt mit den Worten: Die Rhetorik ist ein Seitenstück der Dialektik (oder Logik); beide haben es mit dem Allgemeinen zu thun. Auch seine Definition können wir annehmen, dass nämlich die Redekunst das Vermögen ist, für jede Sache das in ihr liegende Ueberzeugende zu erkennen.

Ich stelle mir die Bearbeitung einer solchen Rhetorik als sehr vortheilhaft für die ganze Kunst vor; nicht für eine einzelne, sondern für alle. Ich stelle sie mir vor als eine Grammatik aller Bilder und Gleichnisse und Allegorien. Jeder braucht sie, und wie viele missbrauchen sie,

weil sie nicht wissen, dass es dabei nicht nur auf Schmuck und Zierde, sondern recht eigentlich auf Wahrheit, auf tiefsinnige Bedeutsamkeit ankommt.

Was gibt es denn sonst für wirklich überzeugende Ueberzeugungsmittel als Gleichnisse, Beispiele, Bilder, Analogien, Allegorien? Sie führen uns allein recht in das Wesen der Sachen ein, sie tauchen in den schöpferischen Untergrund alles Lebens, sie wecken den Genius, wie sie vom Genius ausgehen. Es ist bemerkenswerth, dass von dem unvergleichlichsten Redner der Weltgeschichte geschrieben steht: Er redete mit ihnen nur in Gleichnissen, und ohne Gleichnisse redete er nie mit ihnen.

So sei der oberste Grundsatz der Rhetorik an den Künstler: Drücke dich nur in Sinnbildern aus!

4. RHYTHMIK.

Die theoretische, transscendentale Aesthetik behandelt den Raum und die Zeit als reine Anschauungsformen unseres Geistes; so gibt es auch eigene Künste, die diesen Anschauungsformen entsprechen und sie künstlerisch bewältigen. Sie heissen Ornamentik und Rhythmik. Auch diese allgemeinen Künste liegen allen anderen besonderen Künsten zu Grunde. Untersuchen wir zuerst die reine Zeitkunst, die Rhythmik oder ästhetische Mathematik, weil sie noch allgemeiner und einfacher ist. Sie findet ja nicht nur auf zeitliche Verhältnisse Anwendung, sondern wird auch mit Recht auf räumliche übertragen, denn der Raum ist gleichsam erstarrte, sich stauende Zeit.

Die Rhythmik ist also die reine Zeitkunst; sie ist die künstlerische Bearbeitung der Zeit. Sie ist es, die den Schein hervorgebracht hat, als ob andere zusammengesetzte Künste wie Musik, Poesie, Tanz, Mimik lediglich Zeitkünste seien.

Die Rhythmik als allgemeine ästhetische Kunstlehre hat es aber nur mit der ästhetischen Behandlung der Zeit zu thun. Die gleichmässig dahinfliessende Zeit soll eben künstlerisch brauchbar gemacht werden: durch quantitative Unterscheidung, durch das Metrum, durch qualitative Betonung: den Accent, und durch harmonische Relation aller so geschaffenen Zeitglieder. Die Rhythmik lehrt so die Zeit zu stilisiren, nach dem Beispiele der Natur, die doch auch die regelmässige Abwechslung von Hebung und Senkung, von lang und kurz, von Fülle und Leere, von schnellem und langsamem Lauf in dem Rhythmus von Tag und Nacht, Vollmond und Neumond, Sommer und Winter, Jugend und Alter liebt. All diese mannigfaltigen Gegensätze verbindet die Kunst zu harmonischer Einheit und schafft so jene zeitlichen Kunstelemente vom einfachen Fuss- oder Tanzschritt, dem Takt, bis zum Vers, bis zum musikalischen Satz, der Tanzfigur, weiter der Strophe, dem Lied, dem Gesang, dem Akte, dem Cyclus.

Bei keiner Kunstübung hat die Rhythmik eine so grosse Rolle zu spielen wie bei der Musik, die wirklich in dieser Hinsicht ästhetische Arithmetik zu heissen verdient. Denn selbst der Stoff der Musik, der Ton, beruht auf Zahlenverhältnissen, auf den Schwingungen der tönenden Luftwelle. Aber auch das ganze Leben, jede zeitliche

Bethätigung steht unter der Herrschaft der Rhythmik, und es gehört zu dieser Kunst im weitesten Sinne, in allen Dingen das richtige Tempo, den passenden Takt zu finden. Wer nicht im rechten Rhythmus mitdrischt, zieht, hebt und schiebt, den wird das Ungeheuer Zeit verschlucken.

5. ORNAMENTIK.

Die Ornamentik ist der künstlerisch behandelte Raum, die ästhetische Geometrie, die reine Raumkunst. Sie liegt der angewandten Baukunst, der Gartenkunst, der Landschaftskunst, dem Kunstgewerbe zu Grunde; entfernter auch der Malerei und Plastik, insofern es sich bei diesen Künsten um Gruppirung, Composition und Linienführung handelt. Denn selbst die Linienführung bei jeder Zeichnung ist schliesslich höhere Geometrie mit ihren Parabeln, Schlangenlinien und anderen Schönheitslinien von complicirtester, praktisch unauflöslicher Formel. Die Ornamentik versucht es zu lehren, wie man einen Kreis, einen vier- und mehreckigen Raum ästhetisch zu theilen, auszufüllen, die Linien, die Masse gegenseitig ins künstlerische Gleichgewicht zu setzen hat. Die Ornamentik löst alle Natur auf in Geometrie, ihre Aufgabe soll es sein, den künstlerischen Stil in alles Natürliche hineinzubringen. Sie stilisirt den Baum zur Säule, das Kraut zum Kapitäl, die Ranke, die Blüthe zum schmückenden Zierrat, sie stilisirt die Thierwelt zur Heraldik, den Berg zur Pyramide, den Grabhügel zum Denkmal, die Holzhütte, das Zelt zum Tempel und Palast, den Wald

zur Säulenhalle, zum Dom, sie stilisirt die Proportionen des menschlichen Körpers, seine Linien, seine Haltung, seine Muskeln, sie stilisirt die fallenden Haare zu Locken, zu gesonderten, schön geschwungenen Strähnen, sie stilisirt die Kleidung, den Faltenwurf zur Liniensymphonie, sie stilisirt die Landschaft zum Park, die regellose Häusermasse zur kunstvollen Stadtanlage. Die geometrische Ornamentik ist es, welche die reinen Schönheitsformen der Geräthe geschaffen hat, für sich allein eine Schönheitsoffenbarung ursprünglichster Art. Sie hat die Formen des Messers, des Schwerts, des Löffels und der Gabel, die Formen der Stühle und der Kästen, vor allem aber die Fülle der reizendsten Gefässformen vom Becher und der Schale bis zum Krug und zur Vase rein aus ästhetischer Lust an dieser höheren, symbolischen Geometrie geschaffen.

Sie lehrt den Künstler, alles Räumliche, so frei es in der Natur erscheinen mag, ornamental, geometrisch zu behandeln, zu stilisiren, krumm und gerade, rund und eckig, horizontal und vertical, hoch und niedrig, schroffen und sanften Uebergang wohlgemessen abwechseln zu lassen und die ganze Fülle, die ganze Mannigfaltigkeit der geometrischen Möglichkeiten in eine künstlerische Ganzheit zusammenzufassen. Sie lehrt ihn aber auch, in der Vereinfachung und Regulirung der Naturformen nicht zu weit zu gehen; denn nicht die einfachen, sondern die zusammengesetzteren, dem Auge nicht so leicht auflöslichen Formen und Linien sind die höheren und schöneren.

6. BAUKUNST.

Wie die Rhythmik die künstlerische Bewältigung der Zeit und die Ornamentik die des Raumes ist, so muss die reine Baukunst die künstlerische Bewältigung der statischen Mechanik sein. Denn die blos ausschmückenden Künste der Ornamentik, der Malerei und Plastik sind der Baukunst nur zugesellt. Gewissermassen ist aber die Baukunst auch nur eine besondere Verwendungsart der Ornamentik, indem sie die geometrischen Linien der Kräfte, die sich im Gebäude das Gleichgewicht halten sollen, ästhetisch, das heisst also hier im Räumlichen: ornamental behandelt. Aus verschiedener Lösung der Probleme des statischen Gleichgewichts und aus ihrer künstlerischen Bewältigung sind die verschiedenen Baustile hervorgegangen. Der ägyptische und griechische Stil löst das mit Stützen und Balken, was der römische mit Bogen, der byzantinische mit Kuppeln, der gothische mit Spitzbogen, die neuesten mit Eisen- und Glasconstructionen lösen oder lösen wollen. Die verschiedenen Formen des Daches, der Thürme, der Wand und der Säulen, der Strebepfeiler, der Pilaster, der Fenster, Thüren und Thore, der Gewölbe und der Decken beruhen auch nur auf verschiedener Lösung der statischen Probleme. Jedes Gebäude stellt vor allem ein statisch-mechanisches Kunststück dar und muss als solches durchgeführt werden. Nur der Mechaniker kann daher einen neuen Stil erfinden, nicht etwa der Ornamentiker. Aber schon eine Verschiedenheit des Stoffes fordert eine verschiedene

Mechanik und anderen Stil. So verlangen zum Beispiel grosse Marmorblöcke eine andere stilistische Behandlung von Seite des Baukünstlers als Backsteine, weil eben auch ihre statische Function eine ganz verschiedene ist; wieder eine andere Behandlung muss dem Sandstein oder dem Holz oder dem Eisen zukommen aus eben demselben Grunde.

Das Grundgesetz aller Baukunst ist daher die künstlerische Bewältigung der Mechanik. Eine solche wird aber dann geleistet sein, wenn der Künstler die Mannigfaltigkeit der statischen Bedingungen zur ästhetischen Einheit zusammenfasst. Thut er das, so wird er stilistisch richtige Leistungen erhalten, auch wenn er nicht die bewährten Ornamente der anerkanntesten Stildenkmäler abschreibt.

Da die Baukunst doch nur eine Erscheinungsform der Einen grossen Kunst ist, so muss freilich auch vom Baukünstler noch das verlangt werden, was jede Kunst leisten soll, nämlich der Ausdruck der Ideen, die das Kunstwerk bedingen. Nicht mit Worten und Tönen, sondern mit der Linien- und Formensprache hat er die Steine das reden zu lassen, was sie bedeuten. Wie der Porträtmaler jedem Menschen sein besonderes Gesicht geben muss, so muss der Baukünstler jedem Wohnhaus, jedem öffentlichen Gebäude sein ihm zukommendes Antlitz erschaffen. Er hat die nothwendige, die einzige Form zu finden, die jedes bestimmte Bauwerk an einem bestimmten Ort, zu bestimmtem Zweck haben muss, wenn man dem Wesen der Sache nicht Zwang anthun will. In dieser nothwendigen Form liegt eben die Freiheit

der Kunst. Sie steht immer vor einem neuen Problem, das neu gelöst werden muss. Es ist darum eine künstlerische Unmöglichkeit, das gleiche Gebäude zweimal an verschiedene Orte hinzustellen. Es ergibt sich andererseits auch daraus, dass ein und dasselbe Problem nicht auf zwei verschiedene Weisen gelöst werden kann. Das Rathhaus oder ein anderes bestimmtes Gebäude einer bestimmten Stadt kann nur Ein bestimmtes Gesicht haben, das nicht von der Willkür des Baumeisters, sondern von der Logik der Geschichte abhängt.

7. DIE KUNST DES GESCHMACKSINNS.

Rhythmik, Ornamentik und Baukunst sind gleichsam die drei transscendentalen Künste, denn sie beruhen auf der künstlerischen Behandlung der allgemeinsten Formen der Wahrnehmung, nämlich auf Zeit, Raum und Bewegung. Es folgt nun ein Fünfblatt von Künsten, die der subjectiven Sinnlichkeit entkeimen. Sie sind die ästhetische Behandlung der fünf Sinne. Man hält zwar gewöhnlich nur zwei oder höchstens drei Sinne für würdig, den Stoff künstlerischer Behandlung abzugeben, aber ich glaube, nur mit bedingtem Recht. Ich will kein allzu grosses Gewicht darauf legen, dass der gemeine Sprachgebrauch manch andere Künste, wie zum Beispiel die Kochkunst kennt. Bedeutsamer schon erscheint es, dass der treffende Ausdruck für den ästhetischen »Geschmack« von dem aus der Aesthetik verbannten Sinn hergenommen ist. Aber es ist auch kein theoretischer Grund vorhanden,

die sogenannten niederen Sinne von der Kunstphilosophie auszuschliessen. Sie bieten höchst bedeutsamen Stoff zu ästhetischer Wahrnehmung und künstlerischer Behandlung. In allen naiven Kunstwerken, von der Ilias angefangen, wird die »schöne Kochkunst« wenigstens so stark in Anspruch genommen, wie irgend eine andere. Homer hat uns ein ästhetisches Vergnügen bereiten wollen, wenn er vor unserer Phantasie jene ausgiebigen Spiessbraten schmoren lässt, die seiner Helden Blut und Kampfesmuth erneuern müssen. Aber noch mehr! Fast alle Nahrungsmittel und Getränke sind von religiöser oder mythischer Symbolik umgeben und schon damit gleichsam durch eine poetische Kochkunst zum Gegenstand ästhetischen Genusses geworden. Wenn wir Brot geniessen, wenn wir Wein trinken, so nähren wir uns nicht nur, sondern wir nehmen Theil an einem poetischen, ja, religiösen Mysterium. Diese Nahrungsmittel sind seit den ältesten Zeiten Symbole der tiefsinnigsten Ideen gewesen. Haben doch schon die Griechen dafür die Idealgestalten des Bakchos und der Demeter geschaffen. Wenn das nicht Kunst sein soll, was wär' es sonst? Selbst dem Menschenfresser ist der Kannibalismus der symbolische Ausdruck einer Idee. Er will sich nicht so sehr sättigen am Fleische seines Feindes, als vielmehr symbolisch, das heisst ästhetisch ausdrücken, dass er seinen Feind mit Leib und Seele vollkommen überwunden hat. Aehnliche Bewandtnis mag es mit den mehr oder weniger religiösen Speisesitten und Gesetzen aller Völker haben. Noch heute beruht der Widerwille gegen Pferdefleisch auf keinen andern als auf religiösen,

auf ästhetischen Gründen. Ebenso sind es mehr ästhetische als ethische Gründe, die den Juden, den Vegetarianern gewisse Speisen verbieten. Und es ist doch gewiss eine ästhetische Leistung, wenn es der Kochkunst gelingt, aus einem thierischen Kadaver einen Gegenstand des Geschmacks in jedem Sinne zu machen.

Der Grundsatz der Kunst des Geschmacksinns (die weiter ist als die sogenannte Kochkunst) ist also dieser: Es soll alles Geniessbare als Sinnbild einer Idee behandelt werden und in jedesmaligem Einklang zur auszudrückenden Idee. Es ist deshalb charakteristisch, dass bei Homer Ochsen gegessen werden, und dass bei Voss Kaffee getrunken wird. Man sieht, dass diese Kunst ausser ihrem eigensten Bereich auch wichtig ist für die Poesie und für viele andere Künste, so für die Pädagogik.

8. DIE KUNST DES GERUCHSINNS.

Die Kunst des Geruchsinns ist von nicht geringerer Bedeutung. Die Gerüche sind noch entschiedener als die Nahrungsmittel Symbole von Ideen. Ein bekannter zeitgenössischer Naturforscher hat sie die Seele der Dinge genannt, womit er wohl in unphilosophischer Ausdrucksweise das gleiche gemeint hat. Die Gerüche sprechen die Bedeutung alles Stofflichen aus in ihrer eigenthümlichen Sprache. Ebenso gut wie die sichtbaren und hörbaren Eigenschaften und Vorzüge der Dinge gehört auch der Wohlgeruch zum ästhetischen Ganzen eines vollkommenen Kunstwerks, ja er bildet das Undefinirbarste

dabei, den »Duft«. Nicht nur die Gartenkunst hat mit ihm zu rechnen; er gehört zur vollkommenen Schönheit des Gebäudes; wohlriechendes Holz hat dessen Getäfel zu bilden, wohlriechendes Holz muss im Kamin verbrannt werden, wohlriechende Blumen sollen die Räume schmücken und wohlriechende Wasser und Oele seine Luft erfrischen. Der Weihrauch darf dem ästhetischen Gottesdienst nicht fehlen. Auch zur Schönheit des menschlichen Leibes gehört der Duft nach Goethes Zeugnis im Faust:

> Zum Weihrauchsdampf, was duftet so gemischt,
> Das mir das Herz zum innigsten erfrischt?
> Fürwahr! Es dringt ein Hauch tief ins Gemüthe.
> Er kommt von ihm! Es ist des Wachsthums Blüte
> Im Jüngling als Ambrosia bereitet
> Und atmosphärisch rings umher verbreitet.

Die Liebe drückt sich bei Blumen, Thieren und Menschen durch Wohlgeruch aus, zum Unterschied von Hass, Angst und Furcht. Die Kunst der Wohlgerüche ahmt den Duft des Waldes, der Blüten, der Kräuter, der Gewürze nach und verwendet ihn ähnlich wie andere mimetische Künste. Ist auch die Sprache der Düfte vielleicht nicht so ausgebildet wie manche andere, so vermag sie's doch, mit inniglicherer Zauberkraft Erinnerungen zu gebieten als andere sinnliche Verdeutlichungen. Denn die Düfte sind dauerhafter und inniger mit den Dingen verbunden, die sie bedeuten. Es sind nur technische Schwierigkeiten daran schuld, dass man nicht Duftsymphonien componiren

und aufführen kann. Der dramatische Dichter könnte diese Nebenkunst so gut gebrauchen wie Musik und Malerei. Schiller wenigstens hat in Kabale und Liebe einmal einen Anfang damit gemacht, das Publicum nicht nur hören und sehen, sondern auch riechen zu lassen, indem er beim Auftreten des Hofmarschalls die Verbreitung eines Bisamgeruchs über das ganze Parterre vorschreibt.

Montaigne behauptet zwar, dass der beste Geruch die Abwesenheit alles Geruches sei; aber das ist sehr unästhetisch gedacht. Der beste Geruch ist gewiss der, so jedem Dinge von Natur in seiner grössten Vollkommenheit und Frische innewohnt. Die verschiedenen Gerüche wirken entschieden erregend oder hemmend auf das Gefühlsleben der Seele, so gut wie Gesichts- und Gehörsempfindungen, und es muss daher eine Kunsttheorie geben, die da lehrt, sie richtig nach allgemeinen Grundsätzen zu verbinden, um die vollkommensten ästhetischen Wirkungen zu erzielen. Jedenfalls aber ergeht an die Gesammtkunst die Lehre, mit den in den Dingen schlummernden Düften bewusst zu operiren, sie als den Ausdruck ihres Wesens zu betrachten und ihre symbolische Sprache richtig anzuwenden.

Welchen Wert und welche Wichtigkeit das Alterthum mit Recht dieser ästhetischen Forderung beigelegt hat, davon gibt statt vieler Beispiele jene Geschichte im Evangelium Zeugnis, wo ein von der büssenden Magdalena gespendetes äusserst kostbares Kunstwerk der Gerüchekunst zur höchsten weltgeschichtlichen Anerkennung gelangt.

9. DIE KUNST DES TASTSINNS.

Mit dem Tastsinne gelangen wir schon in eine Region, die wenigstens von einer Partei der Aesthetiker der höheren eigentlichen Kunst zugetheilt wird. Denn die Plastik gilt ihr, meiner Meinung nach mit Recht, für eine Kunst des Tastsinns. Es gibt blinde Bildhauer, aber um die Frage gründlich zu entscheiden, müsste nachgewiesen werden, dass es blindgeborne gibt; und ich halte das für denkbar und natürlich. Es wäre demnach die Aufgabe des Bildhauers als des eigentlichen Tastkünstlers, sein Kunstwerk daraufhin anzulegen, dass es mehr auf den Tastsinn, wenn auch nur in der Phantasie, wirken soll, als auf den reinen Gesichtssinn. Und in der That, die Beleuchtung verändert ein Bildwerk viel wesentlicher als ein Gemälde, und sodann bewirkt der Stoff selbst, sei es nun blendender Marmor oder spiegelndes Erz, ganz falsche Lichter und Glanzwirkungen, die das Auge mit Gewalt übersehen muss, um die reine plastische Formung zu beherrschen. Nein, man darf eine reine Plastik nicht mit dem Auge des Malers ansehen, der auf Licht und Schatten, auf Farben und Töne sieht, sondern mit dem nachtastenden Auge, das an den Formen mitfühlend hinfährt. Gemalte Bildhauerei ist dann eben eine Vereinigung zweier ganz verschiedener Künste, und es ist bemerkenswerth, dass malerische und bildnerische Anlagen seltener in einem und demselben Künstler vereinigt sind, als man bei der allgemeinen Einheit aller Künste denken sollte. Selbst Praxiteles hat nach der

Ueberlieferung seine Statuen merkwürdigerweise nicht selbst bemalt, sondern von einem Fachkünstler bemalen lassen.

Die Plastik ist also eine Kunst des Tastsinnes, und als solche ist sie der höchsten technischen Entwicklung fähig. Aber man darf darüber nicht die breiteren Grundlagen und Stoffe übersehen, die sich der ästhetischen Behandlung des Tastsinnes darbieten. Nicht umsonst ist es gerade der Tastsinn, der in manchen Sprachen auch noch mit dem allgemeinen Namen des passiven Seelenvermögens, des Gefühles, bezeichnet wird. Der Tastsinn ist in der That dessen Hauptwurzel, und alle anderen Sinne sind nur Differenzirungen oder Complicirungen des Tastsinns. Er ist der sinnliche Ausdruck des zartesten seelischen Gefühls. Nicht umsonst ist Händedruck, Umarmung und Kuss Zeichen des Gefühls innigster Liebe, und gehört so nothwendig dazu, wie der Leib zur Seele. Hier ist der Ort, wo die Liebe der Schönheit die Hand reicht, wo die »ars amatoria« an die bildende Kunst grenzt. Es ist merkwürdig, dass gerade der leiblichste Sinn mit dem sentimentalsten Gefühl so fest zusammenhängt. Aber es ist so natürlich; denn von nichts wird die Seele so sehr passiv afficirt, so sehr ästhetisirt, als vom leiblichen Gefühl.

Der Künstler des Tastsinns, der Plastiker, wird daraus die Lehre ziehen, dass das Leibliche stets am stärksten auf das Geistige hindeuten muss, dass plastischer Stil mit dem Ausdruck innigster Beseeltheit identisch ist. Die Plastik ist als Kunst des Tastsinns zugleich die Kunst des innigsten, zusammengehaltensten Gefühls.

10. DIE KUNST DES GEHÖRSINNS.

Eine andere sinnliche Sprache, wodurch sich die Seele der Dinge verständlich machen kann, ist der Ton. Alles, was da ist, tönt, und tönt sein innerstes Wesen aus. Das Meer rauscht und brandet, der Sturm saust und braust, der Bach und die Quelle rieselt, ein jedes nach einer anderen Melodei, die Winde säuseln, die Bäume rauschen, die Binsen rascheln, die Erde dröhnt, der Stein klingt, das Metall schallt, das Holz spricht, die Saite singt; Vögel zwitschern, schlagen und tireliren, krähen, krächzen und girren; Thiere wiehern, blöken, muhen, schreien, brüllen, miauen, der Donner rollt und kracht und sogar die Sphären erklingen: am vollkommensten aber und umfassendsten lässt der Mensch seine Gemüthsbewegungen im Gesange, in der Sprache erklingen. Das alles ergibt eine Weltsymphonie, die der Tondichter in immer neue künstlerische Formen bannt. Die Tonkunst hat keine andere Aufgabe, als dies Reich des Hörbaren künstlerisch zu bewältigen. Aus diesem Grundsatz fliessen all ihre ästhetischen Regeln. Der Tonkünstler hat dem Erz, dem Holz, der Saite, der menschlichen Stimme zu ihrem typischen Ausdruck zu verhelfen, er hat die Mannigfaltigkeit all dieser Ausdrucksweisen zur künstlerischen Einheit zu verbinden. Er hat der menschlichen Stimme Gelegenheit zu geben, mit der Natur zu wetteifern, er hat die Naturlaute sympathisch zu stimmen mit den Gemüthsbewegungen der menschlichen Seele. Die Kenntnis der musikalischen Formen

und des Contrapunkts ist ihm so wichtig wie dem Maler seine Technik, aber seine Kunst beginnt erst da, wo die Technik aufhört. Nicht Einklang und Wohlklang allein zu erzeugen ist seine Aufgabe, sondern Einklang der Tonsprache mit dem Gemüth, also Ausdruck. Dieser ist immer die Hauptsache, das Zeugende bei jedem Tonstück, selbst bei der einfachsten Etüde. Es ist dem trockensten Schulmeister nicht möglich, die nüchternste Fingerübung für Anfänger zu erfinden, die nicht Ausdruck irgend einer Stimmung wäre. Die zweimal vierundzwanzig Präludien und Fugen von Sebastian Bach, die der Meister nur componirt zu haben vorgibt, um von der eben erreichten wohltemperirten Stimmung des Klaviers Besitz zu nehmen und Gebrauch zu machen, sind trotz ihrer schulmässig strengen contrapunktischen Form jedes zugleich ein unübertrefflich ausgeprägtes Stimmungsbild, so dass die heilbedürftige Seele in diesem Werk wie in einer geistigen Apotheke für jede Stimmung, die sanfteste wie die zerschmetterndste, das ihr eigenthümlich zustehende Heilmittel finden wird. Mit einem Wort, das was die Musik ausdrücken kann und soll, hat die Sprache schon längst bezeichnend durch das Wort Stimmung ausgedrückt. Die Stimmung der Welt ist es, was alle grossen Tonwerke so innerlich und ergreifend wiedergeben.

11. DIE KUNST DES GESICHTSINNS.

Das Sichtbare als den Ausdruck des Unsichtbaren muss die Kunst des Gesichtsinns, die Malerei, wiedergeben. Sie wiederholt das Gesichtsbild, das sich dem Auge darbietet, auf der Mauer, der Tafel, der Leinwand; sie ahmt diese Symphonien von Licht und Schatten, von warmen und kalten Farbentönen, von geraden und mannigfach gekrümmten Umrisslinien nach. Sie sammelt alle diese mannigfaltigen Eindrücke in die Einheit der ästhetischen Anschauung, sie macht aus einem zufälligen Ausschnitt der Welt ein Bild, ein in sich abgeschlossenes, sich auf sich selbst beziehendes Kunstwerk. Und was der Künstler an mikroskopischer Ausführung weniger gibt als die Natur, um das gibt er mehr an charakteristischer Ausprägung, an Bedeutung. Er lässt die Gegenstände ihre Linien-, Licht- und Farbensprache reden, auch wenn er den Personen nicht wie die alten naiven Maler Zettel aus dem Munde gehen lässt. Er muss das Wörterbuch der Linien, Lichter und Farben kennen, um seine Objecte zu verstehen und ihre Reden seinem Publicum deutlich zu machen, zu verdolmetschen. Er lässt den Berg in schroffen und sanften Konturen, den Himmel in jeder Färbung vom Morgenroth bis zur Abenddämmerung, vom Sonnenglanz bis zur nächtlichen Pracht seine stumme aber ausdrucksvolle Sprache reden, er lässt jede Blume, jeden Baum, jedes Thier sein innerstes Wesen darstellen, er schaut durch die Mienen des Gesichts, durch die Linien der Hand, durch die Haltung des Körpers, durch den Blick des Auges in das Innerste der menschlichen Seele

sicherer als ein peinlicher Richter, ein Prophet oder ein Arzt, und schreibt sein beschwornes Urtheil mit der Fackel der Wahrheit auf die Farbentafel. Die eigentlichste Leistung und Aufgabe des Malers ist daher das Porträt, das heisst die künstlerisch tiefsehende Wiedergabe der geschauten Persönlichkeit vor allem in menschlicher Gestalt. Die übrigen Richtungen der Malerei nehmen zugleich an anderen Künsten theil; die Historienmalerei an der Historik, die Landschaftsmalerei an der Landschaftskunst, die mythologische Malerei an der Mythologik.

12. DIE MYTHOLOGIK.

Nach den drei transscendentalen und den fünf sinnlichen Künsten folgen drei, die sich auf die ästhetische Behandlung der äusseren Natur beziehen. Von diesen dreien besteht die erste in der künstlerischen Bewältigung der Himmels- und Naturerscheinungen. Es gibt eine eigene Kunst, an der fast alle anderen wieder theilnehmen, die lehrt und zeigt, dass man die grossen Naturerscheinungen nur durch Personificirung künstlerisch überwinden kann. Diese Kunst, der die Wissenschaft der Mythologie entspricht, könnte man Mythologik nennen, nebenbei auch deshalb, weil sie wirklich die künstlerische Logik des Mythos enthält. Sie sieht und lehrt hinter den Naturerscheinungen Götter, Geister, Dämonen sehen. Dass sie das nicht willkürlich nach einer dichterischen Convenienz thut, das geht aus den metaphysischen Grundlagen der Aesthetik hervor, und das hat auch die theoretische Philosophie zu begründen. Sie thut es, weil sie nach

ästhetischen Gesetzen, nach den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung nicht anders kann und darf. Sie muss mit logischer Nothwendigkeit diese unsichtbaren Personen schauen und zur Erscheinung bringen, von denen der gemeine Menschensinn nur die äusseren, ihm unklaren und zusammenhanglos scheinenden Aeusserungen bemerkt.

So gut als es nur Eine Mythologie für den Dichter, Maler, Plastiker gibt, so gibt es auch überhaupt nur Einen wesentlich identischen Mythos, so weit gleichartige Naturerscheinungen sind. Alle so verschieden klingenden Mythologien der verschiedensten Völker sehen, abgesehen von Aeusserlichkeiten des Landes und der Sprache, die Himmelskörper, die Wettererscheinungen, die Winde, das Meer, die Berge, die Flüsse wesentlich gleichartig an. Es ist kein Grund vorhanden, sich zu wundern über die Einstimmigkeit der verschiedenen Mythen bei wilden und cultivirten Völkern der entgegengesetztesten Landstriche, da sie überall das Product der Anschauung desselben Subjects in Bezug auf das nämliche Object sind. Der Mythos ist überall getreue Naturauffassung, aber nicht so, wie die Natur den trüben Augen des unruhig strebenden Menschen erscheint, sondern so wie sie ihrem innersten Wesen nach ist. Die Griechen haben nicht den Fluss, sondern den Flussgott gesehen und gebildet, nicht den Berg, sondern die Oreade. Damit haben sie die Natur durchschaut; denn auch hier ist die Kunst, der Mythos philosophischer als die sogenannte Naturwissenschaft. Allerdings sind die Götter und Dämonen nicht nur Naturwesen, sondern auch Ideen. Aber das ist eben der oberste Lehrsatz der mythologischen Kunst: die Natur

als Symbol, als Ausdruck geistiger Ideen zu erkennen und so als geistige Persönlichkeit zu schauen. Pallas Athene mag das Licht sein, sie ist aber auch zugleich die Idee der Weisheit. Wodan mag der Sturmwind sein, er ist aber auch eben deshalb die Idee des grübelnden Geistes. Mit Recht haben die alten Skalden dem Dichterlehrlinge als die wichtigste Vorschule der Poetik die mythologische Tradition beibringen wollen. Das schien ihnen als das Wesen der Kunst; alles andere musste sich folgerichtig daraus ergeben.

Diese rein ästhetische Bedeutung der Mythologie ist heute, wo den Göttern nicht mehr geopfert wird, sondern wo sie nur als die Ideen des Einen Schöpfergeistes erkannt werden, nicht überwunden, nein, nur um so klarer hervortretend.

13. LANDSCHAFTSKUNST.

Gleichwie der menschliche Leib sowohl Erscheinung des Geistes als auch dessen Wohnung, Haus und Tempel ist, je nach dem man ihn von aussen oder von innen betrachten will, ebenso lässt sich die Natur auch als Tempel und Wohnung der Götter auffassen, deren sichtbare Erscheinung sie zugleich ausmacht. Die personificirende Mythologie sieht in der Natur verkörperte Geister, die Landschaftskunst sieht in ihr die Wohnung des Geistes. Von solchem Gesichtspunkt aus vermag diese Kunst die Natur in eigenthümlicher Weise künstlerisch zu verwerten. An der allgemeinen Landschaftskunst nehmen vor anderen zwei praktische Künste theil: die höhere Gartenkunst und die Landschaftsmalerei, denn diese beiden wollen, abgesehen

von den verschiedenen Mitteln, die ästhetisch in anderer Weise in Betracht kommen, die Natur als Tempel des Geistes künstlerisch bewältigen. Jede dieser Künste hat ihre eignen technischen Vorbedingungen, die nicht in die Aesthetik gehören; von da an aber, wo sie anfangen, künstlerisch zu werden, folgen sie beide den gleichen Grundsätzen. Soweit die Gartenkunst sich blos mit der Eintheilung des Raums und seiner Verzierung beschäftigt, gehört sie als Teppichgärtnerei zur geometrischen Ornamentik. In ihren höchsten und eigentlichsten Hervorbringungen aber will sie bedeutungsvolle Stimmungen erregen dadurch, dass sie das Geistige, das Stimmungsvolle, das Bedeutende, was schon in der Natur liegt, noch bewusster zusammenstellt, sondert und unter eine einheitliche Anschauung vereinigt. Sie soll die bedeutende Umgebung schaffen, darein der Geist sich heimisch einfühlen kann, darin er seine angewiesene Wohnung, sein Revier erkennt. Dasselbe gilt von der Landschaftsmalerei. Es ist daher bemerkenswert, dass sowohl die eine wie die andere Kunst zu ihrer Vollendung der Staffage bedarf: die Gartenkunst eines Götterbildes, einer Herme, einer Gruppe, eines Tempels, einer Einsiedelei, eines Altares, einer Ruine; die Landschaftsmalerei einer sinnenden Menschengestalt, eines Hirten, eines Jägers, eines Reiters, eines Liebespaares. Und wenn sie schon keine Staffage gibt, so muss sie doch den Eindruck hervorbringen, als müsste im nächsten Augenblick aus jener Waldesecke ein fühlendes Wesen hervortreten, um mit all seiner Stimmung, seinem Gemüthe, seiner Seele von diesem Reich der Schönheit geistigen Besitz zu nehmen.

14. ZOOGRAPHIK.

Die künstlerische Verwendung des Thieres erstreckt sich auf viele Künste; man verwendet es in der Ornamentik, in der Malerei, in der Plastik, in der Kochkunst, sogar in der Musik, vor allem aber in der thierischen Mythologie, der Fabel. Wie es eine eigene Thierwissenschaft, die Zoologie gibt, so muss man auch eine eigene Thierkunst annehmen, eine Zoographik, die darauf gerichtet ist, das Wesen des Thieres zur Erscheinung zu bringen, ohne Rücksicht auf die Mittel der Darstellung. Zu dieser Kunst gehört vorläufig schon die künstliche Züchtung, die, wie jede Kunst, bestrebt ist, das hervorzuheben und zur höchsten Entfaltung zu bringen, was jedem Thier am charakteristischesten ist. Alle unsere Hausthiere sind ein Kunstproduct, und zwar, wenigstens zum Theil, ein ästhetisches. Sie sollen mit die Welt verschönern. Das fällt bei den reinen Luxusthieren, wie bei den meisten Hunden und Katzen, noch mehr ins Auge als bei den Nutzthieren. Aber zu welch classischer Schönheit haben nicht schon die alten Aegypter das Rind herangezüchtet, wie ihre Reliefdarstellungen rühmend beweisen. Die Brauchbarkeit der Thiere für die höhere Kunst beruht darauf, dass sie mehr als andere Naturwesen symbolische Bedeutsamkeit haben. Die Fabel und die Heraldik, diese Mythologie der Thiere, sollten die Propädeutik jedes Thiermalers oder Thierplastikers sein; denn die eine lehrt die psychische Bedeutung, die andere die formelle Behandlung des Thierleibes; womit nicht

gemeint ist, dass man nur Fabeln illustriren und alle Thiergestalten nur mit der Lederschere ausschneiden soll. Aber die Kunst will nicht den Menagerielöwen in seiner erbärmlichen, schäbigen Zufälligkeit, sondern den König der Thiere, sie will das Pferd als Ausdruck edelsten Kampfmuths, den Stier als Ausdruck wilder Wuth. Das Thier ist seinem Wesen nach nichts anderes als eine Karikatur des Menschen, das heisst, ein einseitiges Heraustreten einer Eigenthümlichkeit aus der ausgeglichenen Totalität des menschlichen Ideals. Und als eine solche Karikatur ist es allein künstlerisch bedeutsam und verwertbar. Denn der Künstler soll die Besonderheit des thierischen Typus an der Einheit des geistigen Ideals vergleichen und durch Humor und Ironie auflösen. Es ist eine damit zusammenhängende kunstgeschichtliche Thatsache, dass es Kunstperioden, die sonst den Menschen nur als Karikatur darstellen können, anderseits sehr gut gelingt, Thiere zu charakterisiren. Aus einem ähnlichen Unvermögen, die Totalität des menschlichen Ideals aufzufassen, mag auch die ernsthafte Vorliebe für Thiere hervorgehen, die manchen Menschen, Religionen und Philosophien eigenthümlich ist. Sie sei ihnen gegönnt.

15. DIE KUNST DER MENSCHENBILDUNG.

Die Griechen nannten den Maler einen Zographos, einen Lebenzeichner. Sie wollten damit ausdrücken, dass die Kunst es mit dem Lebendigen zu thun hat, und dass dies Leben in der Persönlichkeit wesentlich zur Anschauung

kommt. Wenn der Mythograph und Landschafter die Natur vermenschlichen soll, so muss der Menschenmaler, wozu nicht nur der mit dem Pinsel hantirende gehört, den Menschen vergeistigen und vergöttlichen. Weil nach der Sage der Mensch aus einer Mischung aller Dinge der Natur geschaffen ist, so muss sich der Künstler dieser Allverwandtschaft erinnern. Aber der Mensch ist nach heiliger Märe aus allen diesen Stoffen von Gott nach seinem eigenen Ebenbilde geschaffen worden, das heisst, der Mensch ist ein Kosmos im kleinen, und das Wesentliche an ihm besteht in der Gottähnlichkeit, im Heroenthum. Der Mensch, wie er da ist und erscheint, ist nicht der wirkliche Mensch, er ist nur ein Schatten, eine Vogelscheuche, eine Etiquette für etwas anderes. Was er in Wahrheit ist, das schaut die Kunst und hat es wiederzugeben. Wenn ich den Menschen, diesen zweifelhaften Gipfel der Schöpfung mit dem nüchternen Auge der sogenannten wissenschaftlichen Forschung ansehe, so weiss ich nicht, was auf der Welt noch hässlicher sein kann. Aber ich muss ihn mit dem mystischen Feuer meiner Schönheitstrunkenheit beleuchten, ich muss ihn ganz verzehren lassen von der Glut meiner Sympathie, meiner Empfindung, meiner Vergeistigung, um ihn je nach den verschiedenen Stärkegraden meiner Anschauungskraft erträglich, schön oder entzückend zu finden. Und dies Menschliche, dies ewige Wahre, was nur das Auge des Künstlers und des Liebenden sieht, das muss die Kunst auch darstellen, wenn sie die Copie Gottes wieder copiren will. Sie braucht nicht zu Maskenglätte, zu wasserklarer Schönfärberei die Wirklichkeit zu

verfälschen, aber sie muss dort, wo die Photographie und der Abguss nur todten Leichnam gibt, Leben, Seele, Geist geben und jede Linie, jede Miene, jeden Blick, jedes Licht, jede Runzel im Gesicht und in der Gestalt des Menschen zum Symbol, zur Sprache des Geistigen machen. Die Menschen sind mehr als sie glauben, sie sind Ideen Gottes, und als solche muss sie der Künstler erkennen, er muss diese Ideen wieder erfassen als einer, der an der schöpferischen Ideenwelt theilnimmt.

Was hier gesagt ist, soll nicht nur für den Porträtmaler und Plastiker, sondern auch für den Dichter, den Pädagogen und überhaupt für jeden Künstler gelten.

16. DIE HEILKUNST.

Der Mensch beherrscht die Kunst in zweifacher Beziehung. Erstens ist er ihr wichtigster Gegenstand und zweitens ihr wichtigstes Subject. Für ihn ist alle Kunst, um seinetwillen soll der ganze Aufwand von Schöpferkraft gemacht werden. Dieser Aufwand hat einen bedeutenden Zweck; er soll den Menschen erheben, soll sein Gemüth richtig stimmen, seine Seele heilen von allem Irrthum, aller Sucht, allem Hässlichen. Der Künstler ist also stets ein Heilkünstler und jedes wahre Kunstwerk ist ein Heiltrank der Seele. Wenn Aristoteles es zum wesentlichen Erfordernis des Dramas zählt, dass es eine Katharsis, eine Reinigung bewirke, so ist damit dasselbe gesagt. Und was von der Tragödie mitgilt, das gilt von der ganzen Kunst. Es widerspricht nicht der heilenden

Kraft der Kunst, dass so viele Künstler selber dadurch vernichtet werden; die Dosis war vielleicht nicht stark genug und das Leiden der Seele zu gross. Denn nur der kann sich wahrhaft zum Künstler berufen fühlen, der das Leid der Welt lebhafter fühlt als ein anderer und dringender als ein anderer das Heilungsbedürfnis hat.

Wenn nun also schon einerseits jeder Künstler ein Heilkünstler sein muss, so fällt doch auch die eigentlich so genannte Heilkunst unter ästhetische Gesichtspunkte, und darum muss auch sie in dem natürlichen System der Künste ihre gehörige Stelle, und zwar recht im Mittelpunkt desselben, erhalten. Denn die richtige Heilkunst, die heutzutage vielleicht gar nicht mehr geübt wird, wenigstens nicht an Universitäten gelehrt wird, ist nicht nur eine Wissenschaft, sondern zugleich und vorzüglich ein ästhetisches, das heisst geniales Handeln, ein Wirken, das auf teleologischer Intuition beruht und die Totalität des menschlichen Ideals zum Gegenstand hat. Auch der Heilkünstler oder Arzt macht das, was jeder Künstler thut, er wiederholt die Schöpfung Gottes im kleinen und setzt sie fort; er organisirt, belebt, idealisirt. Er will gerade so wie der Plastiker den idealen Typus des Menschengeschlechts nicht in Marmor, Holz oder Erz, nicht auf Leinwand oder Papier, sondern am lebenden Leichnam selber verwirklichen. Gesundheit ist Schönheit; der Pathologe ist Kosmetiker. Seine Technik ist nicht die des Steinmetzen; sie heisst Hygiene. Er malt nicht mit Oel- oder Temperafarben, sondern mit Heilbädern, Wässern und Kräutern, mit Gymnastik und Diät das schönste Incarnat auf lebendige Wangen. Wie jeder

andere Künstler erkennt er im Geist, in der Seele das Wesen des leiblichen Lebens und bestrebt sich, dem Geist in einem gesunden, untadelig vollkommenen Körper ein unbedingt gefügiges Werkzeug, sein sichtbares Ebenbild, zur Verfügung zu stellen.

17. TANZKUNST ODER MIMIK.

Der menschliche Geist will nicht nur im ruhigen Dasein zur leiblichen Erscheinung kommen, er will sich auch bethätigen und bewegen. Es soll etwas geschehen; denn das ist der Zweck der Welt, dass etwas geschehe. Es gibt nun blos zwei verschiedene Arten der absoluten Thätigkeit des Geistes, die sich beide unter der allgemeinen Bezeichnung des Spieles zusammenfassen lassen. Die eine Art ist das Scherzspiel, die unschädliche Bethätigung, die andere das »Neidspiel«, der Streit, Kampf und Krieg. Beide Arten haben ihre Kunst. Tanz wollen wir alle die verschiedenen Spiele nennen, wo menschliche Geister sich zusammenfinden, um ohne feindselige Gegnerschaft ihre Kräfte wetteifernd zu messen und die Schönheit des Geistes in der Bewegung des Leibes zu zeigen und zu geniessen. Ich fasse darunter auch, wie billig, die Mimik und die Schauspielkunst, die, soweit sie Sprachkunst ist, allerdings wieder zur Musik und Poesie gehört. Vom Gesanglehrer hat der Schauspieler reden zu lernen, vom Tanzlehrer sich zu bewegen.

Das Spiel in den besagten zwei Formen ist die eigentliche Nabe der Kunst. Wie die Speichen eines

Rades, so bezieht sich alles auf diesen Mittelpunkt der Künste. Des Spieles wegen hat sich der Schöpfergeist in seinen Kindern gespiegelt; zum Spiel wird jede einzelne Kunst vom höchsten Standpunkt aus angesehen. Zum Spiel wird überhaupt die Welt.

»Die Weisheit spielt mit uns, wir spielen mit,« so heisst es im alten Kirchenlied mit Beziehung auf den Spruch des Salomo 8, 30.

Als die Myriaden der Perser Griechenland überschwemmten, als selbst der delphische Gott keine Hoffnung mehr gab, da feierten die Hellenen noch gleichzeitig mit den Vorbereitungen zur verzweiflungsvollen Abwehr die olympischen Spiele und zeigten damit, dass ihnen das Spiel eine religiöse Handlung sei, wichtiger als Leben und Tod, als Sein oder Nichtsein.

Doch kehren wir zum Tanz zurück, der im höheren Sinne alle öffentlichen staatlichen und kirchlichen Schaustellungen umfasst; feierliche Processionen der Gemeinde, wobei man nicht nur an den der Bundeslade vortanzenden David zu denken hat, die Staatsfeste und Aufzüge, die Krönungen, Hofhaltungen, Versammlungen, die Paraden, was sind sie anderes als köstliche choragische Schauspiele, wo jeder seine Rolle ebenso gut und nur unendlich ernster zu spielen hat als in einem Komödienhaus oder im Ballsaale, wo jeder sich dem Interesse des gesammten Kunstwerks, der einheitlichen Idee unterzuordnen hat; denn wie bei jeder künstlerischen Leistung, so soll auch hier für eine Idee die vollkommenste Erscheinung gesucht werden. Napoleon hatte Recht, dass er sich zu seiner Rolle auf dem Welttheater von einem Mimen unterrichten

liess. Denn so wie der Tänzer in seinen verschiedenen Reigen die Ideen der Liebe, der Lust, des Muthes, des Kampfes auszudrücken, wie der Mime in seinen Mienen alle Leidenschaft seiner Rolle gemäss zu malen hat, so hatte er die Idee des Herrscherthums einem aufmerksamen Publicum zu interpretiren.

Und, wie gesagt, er hat das vom Künstler gelernt, nicht der Künstler von ihm.

18. KRIEGSKUNST.

Das Spiel des Lebens gewinnt einen ernsteren Charakter, wenn es zum Wettspiel, zum Streit wird. Die Mechanik dieses Spiels gehört unter die Gesetzgebung der Ethik, ihre Technik gehört anderen Disciplinen an. Aber auch die Aesthetik muss ihren Theil daran haben. Es gibt nicht nur eine Kunst des Schlachtenmalers, sondern auch eine des Schlachtenschlagers. Das werden viele nicht zugeben. Die Spartaner, jene unkünstlerischen Haudegen, haben es auch lange nicht geglaubt, bis sie endlich rathlos den Messeniern gegenüberstanden, ohne etwas auszurichten, und vom Gott der künstlerischen Begeisterung das Orakel erhielten, sich einen Feldherrn aus dem ästhetischeren Athen zu verschreiben. Und Tyrtaios kam und dichtete ihnen nicht nur Schlachtengesänge, sondern auch Siege. Und seitdem ward ihnen die Schlacht ein höherer Reigentanz, ein olympisches Spiel, zu dem sie sich schmückten und salbten wie Tänzer und Schauspieler, und das sie mit Gesang begleiteten. Sie hatten es von Tyrtaios gelernt, dass der

Krieg und der Tod in der Schlacht als etwas Schönes, Aesthetisches anzusehen sei:

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν — —

Dies ästhetische Wesen des Krieges ist es wohl auch, was die Germanen bewog, den Schlachtengott Wodan zugleich zum Gott dichterischer Begeisterung zu machen, dichterischen und kriegerischen Geist als Eines zu verehren. Daraus ist auch die Vorstellung der Walküren, der liebenden Kampfreizerinnen entstanden, wie die Vorstellung, dass Kampf und Kampfestod auch in Walhall zu den höchsten Genüssen gehöre. Diese Auffassung hat noch Bertran de Born als ein neuerstandener Kriegsdämon wieder lebendig gemacht, da er es für sein höchstes Dichteramt hielt, die Welt im Kampf zu entzweien. Was ist es nun, was den Streit zum Gegenstand einer Kunst macht und was die Kriegskunst in die Aesthetik versetzt? Es ist dasselbe, was auch alle anderen Künste zu Künsten macht: der Streit ist die sinnliche Gestalt einer Idee, und zwar jener Uridee, die unmittelbar der Welt zu Grunde liegt, jener Idee, welche Mutter aller Kategorien ist. Denn die körperliche Welt der Kategorien besteht nur durch Entzweiung, durch den Gegensatz, durch ein Entgegenwirken getrennter Kräfte, und es ist ebenso die Aufgabe der Kriegskunst wie die aller Künste, in dieser Mannigfaltigkeit, dieser Entzweiung, diesen Gegensätzen durch kriegerische Austragung bis auf's äusserste die friedliche Einheit wieder herzustellen, die den Gegensätzen zu Grunde liegt. Mit einem akademischen Streit hinter dem Gehirnkasten ohne Handgemenge und Blutvergiessen,

ohne Einsatz der Freiheit und des Lebens, ist weder der Weltgeschichte, dem Weltgeschick, noch der Aesthetik gedient. Nein, sinnlichste Gestaltung des Streites wird gefordert und im Kriege gefunden. Daher gehört der Krieg zum Weltplan, ja, er gehört trotz seiner Greuel zu den höchsten Gütern der Menschheit. Er ist das Erhabenste, was diese Welt bietet, er ist so recht die Kunst des Erhabenen, und wenn man sich ihn aus der Welt wegdenken könnte, so würden alle anderen Erdengüter den einzigen Wert einbüssen, den sie durch die Gefährdung besitzen.

19. HISTORIK.

Und auf dem Streit, auf dem Kriege beruht die Weltgeschichte, das Weltepos und dessen künstlerische Behandlung. Die Weltgeschichte ist der grosse Streithandel zwischen den zwei Principien: dem Sein und dem Nichtsein. Darin liegt ihre Einheit und ihr künstlerischer Charakter. Nur derjenige kann eine allgemeine Weltgeschichte künstlerisch bewältigen, der sie entweder als Biographie Gottes oder als das einheitliche Weltdrama zu fassen im Stande ist, als die einige Schöpfungsthat mit all ihren Expositionen, Conflicten, Katastrophen und Consequenzen. Es ist kein Zweifel, dass sich in der Weltgeschichte ein idealer transscendentaler Process in sinnlicher Bedeutsamkeit abspiegelt; aber er spiegelt sich ab in künstlerischer Freiheit und Mannigfaltigkeit, nicht in logischen, schematischen Paragraphen. Darum kann die

Geschichte nur von der Kunst bewältigt werden. Denn es ist ja der Kunst eigenste Aufgabe, die sinnliche Gestaltung einer Idee einheitlich aufzufassen und auszudeuten. Dazu gehört freilich eine andere Methode als die historische Kritik der wissenschaftlichen Seminare, die dort versagt, wo die Kunst anfängt. Diese Kunst hat der Vater der Geschichte nur wenigen auserlesenen Nachfolgern vermacht.

An der historischen Kunst nimmt nicht etwa nur der eigentlich so genannte Geschichtschreiber theil, nein, auch der Maler, der Plastiker, der historische Personen seiner Zeit oder der Vergangenheit wiedergibt, der Dichter, der Probleme der Geschichte lyrisch oder episch oder dramatisch bearbeitet. Sie alle sind Historiker im vollsten Sinne, da sie einer historischen Idee in sinnlicher Gestalt zum Ausdruck verhelfen, sie im Zusammenhang der Welt erfassen, in ihrer Besonderheit abrunden. Aber die Geschichte soll für die bildende und dichtende Kunst nicht ein Trödelmarkt sein, auf dem der Künstler sich einzelne Kostümfetzen, Möbelgerümpel zusammenschachern kann, um seine Geschicklichkeit im Stoffmalen oder im Schildern der Leidenschaften zu zeigen; sondern sie ist der authentische Text des Weltgeschicks, den der Künstler zu verstehen und zu interpretiren hat, nicht als Scholiast, sondern als Hellseher. Und sollt er gar Geister sehen, so möge er nicht darüber erschrecken, sondern es zu Nutz der Geistesblinden »getreulich in sein Protokoll« schreiben.

20. KOSTÜMKUNST.

Aus welchem Grund, zu welchem Ziel streiten und spielen wohl die Menschen? Eigentlich nur um der Ehre willen. Aber die Ehre bringt auch Güter mit sich, sie materialisirt sich in höherem und niedrigerem Luxus, in der Pracht, darin der Sieger sich vor andern zeigt. Dieser Luxus hat drei ästhetische Seiten, woraus sich drei neue Kunstgebiete ableiten: das der Kleidung, des Geräths und das der Wohnung. Es sind die Künste der Kulturgeschichte, des Gewerbes, des Kunsthandwerks, der Sitte. Es sind im Gegensatz zu den freien, ganz überflüssig scheinenden Künsten die unfreien, das heisst, die an das Bedürfnis gebundenen. Sie sind deshalb nicht minder denselben Gesetzen der Schönheit unterworfen wie alle anderen Künste. Die meisten Schneider, Huterer, Schuster und dergleichen banausische Künstler mögen wohl ganz ohne höheren Kunstverstand, ohne Talent, ohne Genie auskommen; dessenungeachtet ist der Unterschied zwischen einer schönen Bekleidung und einer hässlichen für die Aesthetik ebenso wichtig wie der zwischen einer schönen und unschönen Statue. Denn die Kleidung, das Kostüm ist nichts Zufälliges für den menschlichen Geist, sie ist ebenso bedeutsam wie der Leib selber, der nur sein engeres Futteral ist. Der menschliche Leib ist zum Unterschiede vom thierischen nicht der vollkommene sinnliche Ausdruck der Seele ohne die Kleidung. Im Gegentheil, je geistiger die Seele ist, um so mehr fordert sie Bekleidung. Wer könnte sich Gott-Vater, den absoluten Geist,

unbekleidet vorstellen? Verletzen uns doch schon die seltenen archaischen nackten Zeusbilder! Nur höchstens die Blasengelchen dürfen nackt herumfliegen; aber die Cherubim und Seraphim, diese obersten göttlichen Ideen, können sich nur in wallenden Faltenhemden zeigen; ihnen dürfen eher Knochen und Sehnen als Gewänder mangeln. Das Nackte in der Kunst ist immer nur Ausdruck der natürlichen Bedürftigkeit und Gebundenheit. Es passt darum für den Heiland am Kreuz, der dürstet, leidet, duldet und stirbt. Die Minnesänger, die doch sonst gewiss ohne Vorurtheile waren, erklären nur das gekleidete, geschmückte und frisirte Weib für schön und stellen ihm als das hässliche das nackte gegenüber. Auch die griechische Kunst zeigt in ihrer Blütezeit, dass sie die bekleidete Gestalt für ästhetischer, künstlerischer hält; es ist auch die schwerere, verwickeltere Aufgabe. Die sitzenden Gewandstatuen vom Giebel des Parthenon erheben sich selbst durch die unübertroffene Lösung dieser Aufgabe zum Gipfel der griechischen Plastik. Man verliert zu sehr aus den Augen, dass die grosse Masse der nackten Statuen theils der unbeholfenen archaischen Kunst, theils dem Niedergang angehören, der freilich ebenso viele Jahrhunderte gedauert hat als die Blüte Jahrzehnte. Der Künstler, der auf das Gewand verzichtet, lässt ein wichtiges Ausdrucksmittel unbenutzt.

Das Kostüm der meisten Zeitalter ist für sich allein schon ein Kunstwerk und drückt besser als irgend etwas anderes den Charakter einer Zeit aus. Man sehe unser heutiges Kostüm an, und man wird wissen, was wir für ein ästhetisches Geschlecht sind. Man wird sich auch

nicht mehr wundern, dass heutzutage die Kunst fast nur mehr für Frauen gemacht wird, wenn man bedenkt, dass diese sich doch etwas ästhetischer tragen als wir Männer. Doch ist auch das nicht alles so arg, wie man meint; ich habe schon an manchen modernen Hosen einen classischen Faltenwurf bewundert, sowohl in der Natur, als auf Bildern und Statuen. Unter andern ist es seinerzeit besonders dem Romantiker Schwind gelungen, unser modernes Kostüm malerisch ganz vollkommen zu überwinden. Denn die Kostümkunst geht nicht nur den Schneider an, sondern auch den Maler und Bildhauer, daneben auch den Staatsmann, Pädagogen und Militär. Es ist ja nicht unwichtig, wie die Tracht der verschiedenen Gesellschaftsschichten eingerichtet ist, wie weit sich die Uniformirung und die äussere Kundgebung des Berufs erstrecken soll. Die Aesthetik stimmt natürlich unbedenklich für die entschiedenste Charakterisirung und Versinnbildlichung des Berufs durch äussere Tracht und Abzeichen. Denn Differenzirung gehört zu ihren obersten Grundsätzen. Item, die Kostümkunst ist eine den anderen Künsten vollkommen ebenbürtige Kunst und ihr Princip ist das aller anderen: Drücke innere Bedeutsamkeit sinnlich aus! Fasse die Mannigfaltigkeit dieser Ausdrücke in eine harmonische Einheit zusammen.

21. GERÄTHEKUNST.

Der Mensch umgibt seinen Leib noch mit einer zweiten Reihe von Ausstrahlungen seiner Persönlichkeit: mit den Geräthen, mit Waffen, Werkzeug, Gefässen,

Hausrath, Tischzeug und ähnlichem. Auch diese Geräthe haben ausser ihrer Nützlichkeit noch ästhetische Bedeutung, denn auch in ihnen wird sinnlich etwas Bedeutsames ausgedrückt: und zwar theils der Zweck, dafür sie geschaffen sind, theils der Charakter des Besitzers, seiner Zeit, seines Landes. Die Kunst hat also hier einen doppelt bedeutsamen Stoff, den sie mit Lust ergreifen wird und von Urzeiten her ergriffen hat. Die grössten Künstler aller Stile haben es stets für eine ihrer würdige Aufgabe gehalten, Hausgeräthe vom kleinsten bis zum grössten in Holz oder Metall, in Glas oder Thon zu entwerfen und damit das Leben bis in seine besondersten Winkel ästhetisch zu verklären, nicht eine Gabel, nicht einen Wasserbecher zu dulden, der nicht ein Zeuge der Schönheit sei, ein Zeuge, dass das Bedürfnis von der Schönheit siegreich überwunden ist, dass das Bedürfnis nur da ist, um der künstlerischen Bethätigung Stoff zur Behandlung zu bieten. Was von den Geräthen des Friedens gilt, das hat auch, wenigstens in ästhetischen Zeiten, von den Waffen des Krieges gegolten. Man hat da keine Kanone, keine Büchse, kein Schwert gemacht, das nicht durch Form und Verzierung ganz in ein Kunstwerk verwandelt worden wäre, und man hat so wieder bekunden wollen, dass das Leben und der Krieg eine Kunst ist, ein Anlass, die Schönheit des Geistes nach allen Seiten glänzen zu lassen durch Bedürfnis und Noth, durch Blut und Tod hindurch. So ist das sogenannte Kunstgewerbe, weit entfernt eine untergeordnete Kunstübung zu sein, ein grossartiger Triumphzug der Kunst, die hier ihren entscheidendsten Sieg über die Bedürftigkeit gefeiert hat.

22. ARCHITEKTUR.

Der dritte Kulturkreis um den Menschen herum, das ist seine Wohnung im weitesten Sinne, nicht nur sein Zimmer, sein Haus, sondern die Art, wie er sich anbaut, auf einzelnen Höfen, auf Burgen und vor allem in Städten. Denn der Mensch ist, wie Aristoteles, richtig übersetzt, sagt, ein Stadtthier, ein zoon politikon; und wie die Bienen naturgemäss in Stöcken, die Wespen in Nestern, die Ameisen in Sandbauten wohnen, so wohnt er ebenso naturgemäss in Städten, mögen es nun Höhlenstädte oder Pfahlbauten, Holz- oder Marmorburgen sein. Diesem Bedürfnis entspricht auch die Kunst der Architektur, die mit der früher behandelten Baukunst viel Verwandtes hat, aber doch nicht mit ihr eins ist. Die Baukunst ist die ästhetische Bewältigung der Mechanik, die Architektur dagegen ist die ästhetische Bewältigung des Kulturbedürfnisses der Wohnung. Sie ist viel umfassender als sie gewöhnlich gelehrt und geübt wird. Zu ihrer Gesetzgebung gehören viel mehr die Grundsätze der Stadtanlagen und der Einrichtung der Wohnstätten, als die Technik des Baues und die Stillehre. Ihr Charakter ist ein durchaus socialer. Sie soll die gesellschaftlichen Ideen verkörpern und zum sinnfälligen Ausdruck bringen; sie soll den Staat, die Kirche, die Familie in Regierungsgebäuden, Tempeln, Kasernen, Theatern, Stammburgen, Bauernhöfen und in ihrer richtigen Stellung und Gruppirung symbolisiren. Sie soll alle socialen Besonderheiten charakteristisch differenziren und in eine organische Ein-

heit zusammenfassen. Sie hat eine Stadt, ja, einen Staat baulich so anzulegen, auszuführen, zu verändern und zu verbessern, dass sie immer der sich den jeweiligen Verhältnissen anschmiegende sinnliche Ausdruck des besonderen Staatsgedankens wird, eine architektonisch projicirte Politik, Statistik, Nationalökonomie und Ethik.

23. SPRACHKUNST.

Wir sind in der Verfolgung des natürlichen Systems der Künste immer mehr in das sociale Gebiet gekommen. Bevor wir ganz Besitz davon nehmen und damit die Grenze des Königreiches der Kunst schliessen, müssen wir noch als allvermittelnde Kunst die Sprachkunst einreihen. Sie ist die Vertreterin aller anderen Künste; denn alle sinnliche Anschauung ist ja zugleich eine Sprache des Geistes und kann aus seiner eigenthümlichen Sprache in die Sprache der Sprache übersetzt werden. Die Sprache ist schon an sich volksthümlichste Kunst, ihr erster Künstler war die ethische Persönlichkeit des Volkes. Jedes Wort ist ein euphonisches Kunstwerk, abgesehen davon, dass es einer der vielen Versuche ist, die innerste Idee einer Sache, einer Vorstellung in sinnlicher Geberde auszudrücken. Jeder Satz ist eine reiche Mannigfaltigkeit von Beziehungen zu harmonischer Einheit zusammengehalten, durch Rhetorik und Musik, die Melodie der Rede, geschmückt. Das abgerundete Sprichwort, das Scherzwort, der Witz, besonders der Wortwitz, die Antithese und so weiter, das alles sind die Grundformen der Sprachkunst,

die sich dann organisch zum Gedicht, zur Erzählung, zum Märchen, zum Epos, zum Drama erweitern. Das, was man Dichtkunst nennt, ist nicht ganz dasselbe wie die Sprachkunst, die Dichtkunst ist viel umfassender, sie nimmt ebenso wie alle anderen empirischen Künste an mehreren, ja, fast an allen theil. Aber die Sprache bleibt doch ihr wichtigster Stoff. In ihr arbeitet der Dichter, er ist der Sprecher seines Volks, der Hüter seiner Sprache.

Dabei darf aber niemals vergessen werden, dass die Sprache eben nur sinnliches Zeichen für eine Idee sein will. Sonst lauft sie Gefahr, in Spielerei auszuarten, wie es so oft bei den orientalischen Poeten geschieht und bei denen, so ihnen bei uns nachdichten. Denn das ist die gefährlichste Klippe, davor sich der Dichter, der sonst so vieles vor den anderen Künstlern voraus hat, hüten muss: dass die Sprache doch mehr Conventionelles an sich hat als die anderen sinnlichen Ausdrucksmittel. Wenn aber der Dichter, wie sich's gehört, mehr mit Bildern und Gedanken als mit Reimen und Rhythmen dichtet, dann wird er an dieser Klippe nicht scheitern und der Lauf seines Schiffes wird nicht allein an das Fahrwasser seiner engeren Mundart gebunden sein.

24. LEBENSKUNST.

Es sollen nun die zusammengesetzten Formen des Lebens betrachtet werden und ihr Verhältnis zur künstlerischen Thätigkeit. Es sind die Formen, die vor allem der Ethik zugehören, aber durch ihre sinnliche Erscheinung

doch auch ästhetisch betrachtet werden können und müssen. Die Künstlerin »Sitte« hat nun einen ganz epischen Cyclus um das Leben der Menschen gewoben, dem ausser seiner ethischen Bedeutung auch ein rein ästhetischer Charakter innewohnt; all die schönen Gebräuche, welche Geburt und Tod, Liebe, Brautschaft und Ehe gleich Blumenranken umwinden, die Etiquette im Verkehr mit Gleichgestellten und Höheren, die Formen des Anstandes, der Begrüssung, der Besuche, die Art, wie man sich zu Hause, auf der Strasse, in der Herberge, beim Mahl, bei Festen, als Gast, als Wirt und so weiter zu betragen hat und beträgt, das alles ist ein Theil einer schönen Lebenskunst, die denn auch als Theil der Aesthetik anerkannt werden soll. Das alles ist sinnlicher, verschönernder Ausdruck von Ideen, das alles ist Zusammenfassung der unendlichen Mannigfaltigkeit des Lebens zu harmonischer Einheit. Jeder, der auf gute Sitte hält, ist hier berufen Künstler zu sein. Es ist eine Kunst, die, wie jede sonstige Kunst, verschiedene örtliche und zeitliche Stile, die ihre Kunstgeschichte, ihre genialen Vertreter und ihre schalen Nachahmer hat, eine Kunst, die wohl allgemein und volksthümlich zu sein scheint, doch auch der Ueberlieferung und Lehre, der Begründung und der Pflege bedarf. Ihre Technik und ihre Gesetze sind zu verschiedenen Zeiten codificirt worden mit dem Ernste, der der Sache gebührt und über den nur unästhetische Gemüther spotten können. Sie hat wie alle Kunstübungen ihre angenehmen und ihre trockenen Partien. Zu den ersteren gehören die in die Ars amatoria einschlagenden Kapitel, wobei die Gesetze wesentlich freier, die Licenzen

häufiger, die Kunstgeheimnisse tiefer sind und der schöpferischen Genialität ein weiterer Spielraum eingeräumt ist. Hier wird vielleicht mancher zum Künstler, der es selber nicht weiss; aber so geht es manchmal auch in anderen Künsten.

25. DIE SCHÖNE SITTLICHKEIT.

Die Sitte regelt das Verfahren ausser Streitsachen unter den Menschen; die Moral oder Sittlichkeit den Streit, insofern er nicht gerichtlich wird, die Pflichten, die der Mensch gegen Gott und Menschen hat, ohne dass ein anderer Zwang dazu vorhanden wäre als der seines Gewissens. Das Gewissen ist der Herrscher der Moral. Das unbedingte Gebot der Pflicht bestimmt ihre Gesetze. Was hat hier die Aesthetik zu schaffen? Ganz ähnliches, und vielleicht noch ein wenig mehr. Was das Gebot erzwingen will und selten rein erzwingt, das thut die schöne Seele von selbst, darum weil es schön ist. Denn das Moralische hat eben die nothwendige Eigenschaft, zugleich schön, geistig schön zu sein. Das ist ein Glück für die Moral, denn man hat schon wiederholt daran gezweifelt, ob der kategorische Imperativ der Pflicht für sich allein genügen mag, einen moralischen Entschluss hervorzubringen, den Willen wirklich zu bestimmen. Daran hat aber noch niemand gezweifelt, dass das Gefühl des Schönen diese Macht thatsächlich besitzt. Die Moral als das schöne Handeln ist daher auch eine Kunst, und zwar eine schaffende Kunst. Sie beruht zum

Unterschied von der ethischen Moral nicht auf dem Willen, sondern auf dem Gefühl. Sie schafft nicht mit Absicht, sondern mit Genuss, nicht um der Welt zu nützen, sondern um vor allem das Schöne zu verwirklichen. Sie handelt, weil die moralische Handlung sinnlich schöne Erscheinung einer geistigen Idee ist, weil durch moralisches Handeln die Mannigfaltigkeit des Lebens, der Streit, die Contraste, die gegensätzlichen Interessen aufgelöst werden in harmonische Einheit, in gegenseitige Ausgleichung.

Der Ethiker behandelt jeden Fall als ein casuistisches Problem, daraus er wie aus einem Labyrinth oft nur schwer einen Ausweg zu finden vermag. Die schöne Seele behandelt ihn als ein künstlerisches Problem, aus der Anschauung des Verhältnisses heraus. Sie lässt, wie der wahre Künstler es thut, die Anschauung passiv auf sich wirken, und gibt sich willig und ohne Kampf dem Eindruck dieser Anschauung hin. Ein grosser Theil der praktischen Wohlthätigkeit wie auch ein grösserer Theil der Gottesverehrung beruht auf dieser Kunst.

26. RECHTSKUNST.

Die Aesthetik schreckt selbst nicht vor dem musenlosesten Gebiet der Ethik, vor dem Recht zurück; ja, es sind sogar zwei, allerdings zusammenhängende Künste, die darauf ihre Werkstätten aufschlagen und ihre Thätigkeit entfalten. Es ist die Kunst des Rechtsprechers und die Kunst des Gesetzgebers. Beide haben das gemeinsam,

dass sie das Vereinzelte unter einheitliche Normen bringen, dass ein sinnliches Zeichen gesucht wird, welches der Idee, dem gestörten und wieder herzustellenden Rechtsgefühl entsprechen soll. Der Richter soll sich zwar nach seiner Instruction nicht auf sein künstlerisches Gefühl verlassen, sondern auf das Gesetz. Es wird weniger seine ästhetische Fähigkeit aufgefordert sich zu bethätigen, als seine logische Interpretationsschlauheit; aber praktisch verhält sich die Sache doch anders. Das Gesetz lässt ihn fast immer im Stich, und er ist ebenso sehr auf seinen künstlerischen Takt angewiesen, wie jene Schöffen des Mittelalters, nur dass er dann nach schöpferischer Findung des Urtheils nachträglich einige Gesetzesstellen hervorsuchen wird um seinen Spruch nothdürftig zu decken.

Ebenso steht es auch mit der Kunst der Gesetzgebung. Auch sie wird freilich heute nicht mehr so organisch und künstlerisch gehandhabt wie weiland von Lykurgos, Solon und anderen Alten, die aus dem Vollen schöpfend das Rechtsleben eines Staates in die schönsten Formen der Gesetzlichkeit kleideten. Die modernen Gesetzbücher und Verfassungsurkunden sind nicht mehr nationale Kunstwerke, sondern zu ihrem grossen Schaden nur nüchterne Compilationen, die sich von akademischen Lehrbüchern kaum mehr unterscheiden. Die Wissenschaft des Rechts mag nur immer in ihrer reflectirenden Weise verbleiben, wenn nur nicht vergessen wird, dass das wirklich Fruchtbare und Schöpferische, wirklich Zeugende und Gebende nicht die Reflexion, sondern nur die künstlerische Behandlung des Rechts ist, die nicht auf der

Excerpirung alter Codices, nicht auf mühseliger casuistischer Interpretation, sondern auf genialer Anschauung der Dinge beruht, die ihre Gesetze und Richtersprüche wie poetische Strophen von sich gibt, die das Gerichtshaus zum Tempel der Gerechtigkeit, der Dike, der Schwester der Horen macht, die Verhandlungen zum festlichen Drama, die Strafe zur reinigenden Katharsis, die Rechtspflege zum nationalen Kunstwerk. Von solcher Auffassung getragen, hat zum Beispiel das mittelalterliche, als barbarisch verschriene Recht die Welt wirklich künstlerisch verschönert, es hat aus jeder rechtlichen und gerichtlichen Handlung ein Gedicht, ein symbolisches Schauspiel, ein erhebendes Fest gemacht und so das ganze Rechtsleben mit seiner sonstigen Starrheit überall von freier Schönheit überwuchern lassen, damit es sich im Kreis der übrigen Lebensäusserungen ja nicht als das einzig ungeschmückte Aschenbrödel zu schämen hätte.

27. STAATSKUNST.

Unter Staatskunst ist in der Aesthetik nicht so sehr das zu verstehen, was man Politik und Diplomatie nennt, als vielmehr die sinnliche Darstellung und Erscheinung der Staatsidee, die künstlerische Behandlung des Verhältnisses der Staaten zu einander und des inneren Staatslebens. Und diese Kunstübung nimmt einen gar breiten Raum ein. Die staatlichen Ideen repräsentiren sich echt künstlerisch in dem völkerrechtlichen Verkehr der Staaten, deren Etiquette ganz auf Repräsentation, das heisst eben

auf künstlerischen sinnlichen Ausdruck von Ideen gerichtet ist, nicht minder in der ständischen Organisation des Staatslebens von der obersten Stufe bis zur niedersten. Alles erscheint hier, alles wird hier ästhetisch, sei es nun in festlichen Empfängen, Aufzügen, Gedenkfeiern, pomphaften Versammlungen, sei es in Denkmälern, Siegeszeichen, Regierungsgebäuden. Alles lebt sich ästhetisch aus, und zwar ist dies ästhetische Leben des Staates nicht etwa blos ein anhängender Flitter, nein, es ist der unbedingte Zweck des Staates selber und alles andere nur Veranstaltung zur ungestörten Entfaltung dieser Herrlichkeit. So wie der Zweck der Welt kein anderer ist, als dass der Geist zur Erscheinung, Gott zu seiner eigenen Selbstverherrlichung komme, so ist auch der Zweck des Staates kein anderer, als dass seine Idee sinnlich ausgedrückt werde. Der Staat ist allerdings zunächst dazu da, um Recht und Sicherheit aufrecht zu erhalten. Das ist aber nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck. Sein Endzweck ist, eine schöne gesellige Organisation zu schaffen, die Mannigfaltigkeit der Individuen, der Stände, der Anlagen, der Interessen unter eine harmonische Einheit zu bringen. Diese Einheit ist das Staatskunstwerk, sie ist schön, sie gefällt, ohne Interesse. Das feste Fundament des Staates ist daher nicht der Gesellschaftsvertrag, sondern das ästhetische Wohlgefallen an der Einheit in der Mannigfaltigkeit, oder was dasselbe gilt: das Gefallen an dem Wettstreit, der den Frieden schaffen soll, an dem freien Spiel der menschlichen Kräfte. Auf demselben Gedanken beruht auch trotz aller Kriege das Völkerrecht. Darum gipfelt auch das

Staatsleben ausser im Kriege noch in den Festen. So war es wenigstens bei allen ästhetischen Völkern und ist auch heute noch trotz der unästhetischen Anlage der Zeit. Der Staat ist, natürlich mit Einschluss der Kirche, das wahre Gesammtkunstwerk.

Es liegt freilich in der Natur der Sache, dass man vom künstlerischen Charakter des Staates als von dem selbstverständlichsten weniger spricht und lehrt als vom ethischen. Die Pflicht bedarf des wiederholten Zuredens, das Vergnügen nicht.

28. ÖKONOMIK.

Die Thätigkeit, die der Mensch anwendet um sich in den Besitz der Güter der Kultur zu setzen, die hat er auch mit Kunst geschmückt und ästhetisch überwunden. Wenn schon diese Kunstthätigkeit in unserer Zeit ebenso wie manche andere mehr darnieder liegt, so hat doch die Aesthetik die Pflicht sich damit zu beschäftigen, denn sie steht über den Zeiten. In früheren Tagen ist die Arbeit mehr als jetzt, wo nur ihre verfluchte Seite bemerkt wird, als eine ästhetische Bethätigung angesehen worden, und jede Arbeit hatte ihre künstlerische Geberde, sie wurde als Zeichen, als sinnlicher Ausdruck einer Idee angesehen. Mit bestimmten Gebräuchen, bestimmten Liedern und Sprüchen wurde von je an die Arbeit gegangen; man hat immer noch ein Uebriges gethan der Schönheit zu Liebe. Der Beginn der Arbeit und ihr Ende, am Morgen und am Abend, im Frühling und im Herbst, hatte sich zu freudigen Festen ausgebildet. Wo in der Arbeit ein

Rhythmus ist, wie beim Pilotenschlagen, Dreschen, da ist er sogleich musikalisch ausgeführt worden. So hat jedes Handwerk, jedes Gewerbe seine eigene Aesthetik, seine eigene freie Kunst bekommen; so hat der Ackerbau, der Hirtenstand, jeder sein eigenes künstlerisches Festjahr. Der Hirte schmückt seine Thiere beim Auf- und Abzug von den Almen und macht aus einem mühvollen Geschäft einen symbolischen, mimischen Festzug; er hat seine eigene Lyrik, seine Dramatik und Epik, seine bildende Kunst, seine eigene Musik. Der Jäger hat eine ganz ausgebildete, echt künstlerische Etiquette, die den ästhetisch gebildeten Waidmann von dem Dilettanten unterscheidet. Jede Zunft, jedes Handwerk hat oder hatte doch einst eine eigene Kunst, das heisst, eine Form, in der sich das Leben und Treiben der Arbeiter sinnvoll und bedeutend abspielte. So wurde das Aufdingen eines Lehrlings, der Freispruch, die Wanderschaft zu ebenso vielen ästhetischen Schaustellungen, die wohl agirt werden wollten wie ein richtiges Drama.

Die ganze Aesthetik des Handwerks ist zum grossen Theil verschwunden als etwas Ueberflüssiges. Aber gerade mit diesem überflüssig Scheinenden ist der Wert und Kern der Arbeit, ihre Freudigkeit auch entschwunden. Sie ist langweilig, ja widerwärtig geworden, da sie früher schön und lustreich war. Die Kunst, die das ganze Leben durchdringen soll und auch einst durchdrungen hat, hat sich jetzt zurückgezogen in ein Wolkenkuckucksheim, wo ihr selber schwindelig wird. Statt das Leben zu beseelen und dadurch sich selber zu beleben, stirbt sie mit abgeschnittenen Wurzeln ab und lässt das Leben als

unorganisirten Staub zurück, den jeder Windstoss zu neuen Haufen zusammenwirbelt. Es gibt keine Kunst, die sich vom Leben abtrennen kann. Wo soll man sie sonst suchen als im Leben? Wenn sie nicht im Stand ist, das Leben zum Kunstwerk zu machen, so wird sie für sich selbst nur ein Scheindasein fristen. All das fühlt die heutige Kunstübung wohl; sie hat aber nach der Art der Kranken das entgegengesetzte Mittel zu ihrer Heilung ergriffen. Statt die Schönheit ins Leben zu tragen, hat sie die Hässlichkeit und Bedürftigkeit des Lebens auf den Parnass gezerrt und so sich selbst mit dem Aussatz angesteckt, den sie heilen sollte.

29. PÄDAGOGIK.

So wie jedem Kunstwerk Heilkraft innewohnt, so muss auch jedes eine gewisse pädagogische Bedeutung haben. Es will eine Idee sinnlich ausdrücken, es will etwas sagen, wenn auch nicht immer mit Worten, ja, es will oft gerade solche Dinge lehren, die sich nicht in Worte formeln lassen. Es will durch harmonische Vereinigung der Gegensätze der Welt ein Beispiel aufstellen, es will zur Nachfolge reizen, es will die harmonischen Kräfte der Seele in ihrem Kampfe gegen die centrifugalen Bestrebungen unterstützen. Es will die Seelen der Menschen und der Völker bilden. Wahrhaft bilden kann nur die Kunst. Mit Recht lässt Aristophanes den Aeschylos sagen, dass der Dichter der Lehrer der Erwachsenen sei. Nur der ist gebildet, der ästhetisch gebildet ist, der in sich

selber jene Ausgleichung der Gegensätze durchmacht, der sich durch die Kunst selbst zu einem lebenden Kunstwerk gemacht und gebildet hat. Die Bildung ist eine ästhetische Kunst, und alle Pädagogik beruht daher auf Aesthetik. Es ist eine echte Kunst, wie es die Plastik oder Malerei ist, aus einem ungebildeten rohen Menschen einen ästhetischen, gebildeten zu machen. Dieser Zweck ist auch zu allen Zeiten nur durch ästhetische Mittel gesucht und erreicht worden. Man hat Poesie und Musik angewendet, um den Geist, Gymnastik und Tanz, um den Körper zu bilden. Selbst der pädagogische Wert der Wissenschaft beruht nicht so sehr auf den Kenntnissen, die sie mittheilt, als vielmehr darauf, dass auch der Wissenschaft ästhetischer Wert zukommt, indem auch sie die Welt organisirt, die Einheit in der Mannigfaltigkeit aufsucht, die Bedeutung jeder Erscheinung zu ergründen trachtet.

Dasselbe gilt von der Erziehung der Völker. Lykurgos hat die Gesänge des Homeros in seinem Staat gesetzlich eingeführt, um die groben Spartaner ästhetisch zu erziehen. Theater und Kunstwerke, Gebäude und Denkmäler sind die pädagogische Schule, wodurch das Volk sich ästhetisch bilden kann. Nur durch solche innere Bildung ist es Völkern gelungen, auch äusserliche gewaltige Machtstellung sich zu erringen und andere oft viel mächtigere, aber ungebildetere Völker zu schlagen. Homeros hat die Barbaren geschlagen, und nicht die Kriegslisten des Miltiades und Themistokles, nicht die Phalanx der Makedonier. Virgilius hat das römische Kaiserthum befestigt, das deutsche Völkerwanderungsepos von Siegfried und

Dietrich, von Wodan und Walhall hat die Welt germanisch gemacht. Arabische Poesie und Kunst war es, die Afrika und Spanien erobert haben. Und schliesslich war es auch nur die Ueberlegenheit der griechischen Kultur gegenüber der römischen, die das byzantinische Reich noch ein ganzes Jahrtausend erhalten hat, nachdem das römische Schwesterreich trotz des starrenden Nimbus des latinischen Namens vor dem Anprall der Gothen ins Nichts zurückgetreten war.

Freilich kann man sich auch da täuschen. Es kommt ja nicht so sehr auf die Bildung an, die von aussen und oben herab einem Volk aufgeprägt wird, als von der Bildung, die es sich selbst durch organische Ausgestaltung seines ganzen Lebens erwirbt.

30. WISSENSKUNST.

Wissenschaft oder theoretische Philosophie ist das reflexive Verhalten des Geistes. Nicht activ, wie der Wille, nicht passiv, wie das Gefühl, reflectirt der Geist als Verstand nur sich selber. Er analysirt sich und denkt sich hinein in die Welt. Wissenschaft ist die Ableitung der weltlichen Mannigfaltigkeit aus der göttlichen Einheit, des Stoffs aus dem Geiste. Nur das wird gewusst, was auf die Einheit zurückgeführt werden kann. Darin liegt aber schon die Verwandtschaft des Wissens mit der Kunst. Die Wissenschaft wird unversehens in ihrer praktischen Ausübung zur Kunstübung. Die Kunst wird zur Hauptmethode der Wissenschaft. Das Erkennen der Einheit in

der Mannigfaltigkeit der Erscheinung, die analytische Vorarbeit der Wissenschaft, ist schon von jeher als etwas Künstlerisches, als ein ästhetisches Regulativ erkannt worden. Der Ursprung der Philosophie oder Wissenschaft ist ästhetisch; er beruht auf der ästhetischen Forderung der Harmonie. Jedes neue Gesetz, jede neue Hypothese ist aus ästhetischer Anschauung heraus angeregt worden. Die Aesthetik fordert und erwartet Eleganz, Zusammenhang, Einheit in der Natur, und die Wissenschaft sieht mit Erstaunen diese Erwartung bestätigt. Was die künstlerische Anschauung fühlend erfasst hat, dem kriecht die Reflexion behutsam bestätigend nach. Sie beweist den Kosmos, an dem sich die Anschauung schon längst berauscht hat. Nur soweit die Wissenschaft Kunst wird, ist sie fruchtbar und im Stande, neue Gesetze, neue Ideen aufzustellen. Durch die Logik wird die Wissenschaft weniger gefördert als durch jene kaum erlernbare Erfindungs- und Entdeckungskunst, die jeder Forscher nach ästhetischen Regeln übt und anwendet, und mit der er selten getäuscht wird.

Hier ist der Punkt, wo bis zur Trivialität es sich deutlich zeigt, dass das Schöne und das Wahre im Kern identisch sind und sich nur durch die Methode der Annäherung unterscheiden: nämlich durch die verschiedenen Seelenvermögen, die angewendet werden um das Absolute zu erkennen. Als Schönes wird es wahrgenommen, gefühlt, als Wahres wird es reflectirt, geschlossen, abgeleitet. Als Gutes aber wird es erstrebt und gewollt.

31. RELIGION UND KUNST.

Religion ist der auf das Handeln gerichtete Bund des Menschen mit dem Absoluten, mit der Gottheit. Religion ist thatkräftiger Glaube, gläubiger Wille. Religion verwirklicht die Idee des Guten, indem sie die particularen Strebungen harmonisirt und auf ihre ursprüngliche Einheit, auf Gott zurückführt. Die Wissenschaft sucht das Eine in der Mannigfaltigkeit der Reflexion, die Aesthetik das Eine in der Mannigfaltigkeit der Anschauung, die Religion das Eine im Widerstreit des Willens. Und dies Eine ist überall, mit vertrautem Namen genannt: Gott. Also auch die Religion beruht auf einem ästhetischen Princip, auf dem Wohlgefallen an der Harmonie. Auch die Religion gibt anschauliche Formulirung des idealsten Gehaltes, wie es die Aufgabe aller Kunst ist; denn das Gleichnis, das Symbol ist ja so recht die Sprache der Religion, und ihr wahrer Stifter hat daher nur mit Gleichnissen, das heisst in der Sprache der Kunst geredet. Es ist daher kein Wunder, wenn Religion und Kunst seit jeher in so enger Verwandtschaft, so untrennbarem Bunde stehen, dass sie beide von einander oft kaum zu unterscheiden sind. Das gilt so weit, dass man sagen kann, eine Religionsform, welche die Kunst ausschliesst, müsse gründlich falsch sein, und eine wahrhafte Kunst sei eins der untrüglichsten Zeichen wahrer Religion.

Es war nur das schlechte Gewissen und die Feigheit eigentlich unreligiöser Zeiten und Richtungen, wenn der Bund der Kunst mit der Religion für gefährlich und eitel gehalten wurde. Es war ein Zeichen, dass die Religion es

nicht mehr wagt, das ganze Leben, wie es ist, zu beherrschen und zu verklären. Es ist andererseits das Zeichen einer verirrten Kunstrichtung, wenn die Künstler auf die Bearbeitung religiöser Motive und Stoffe glauben verzichten zu müssen. Es ist sehr falsch, sich unter Religion nichts als Askese, Grämlichkeit, Weltentfremdung vorzustellen; im Gegentheil: wahre Religion ist die kunstreichste Verschönerin der Welt, ist Lehre reinster und echtester Lebensfreudigkeit und grösster Geistesfreiheit. So war das Leben des göttlichen Religionsstifters, der uns allein als vorbildlich gelten muss, mit Bewusstsein und Betonung nicht asketisch, sondern ästhetisch, ein fortwährendes Hochzeitsfest, harmonisch erwogen und ausgestaltet vom Beginne bis zum letzten tragischen Augenblick. Und was wäre andererseits griechische und christliche Kunst, wenn sie nicht durch Religion erhoben und vertieft worden wäre, wenn sie nicht ganz in Religion aufgegangen wäre? Eine traurige Oede, eine kalte Langeweile, nicht der Mühe wert sich damit zu beschäftigen.

32. ALLKUNST.

Ebenso wie am Anfange des Systems der Künste eine allgemeine Gesammtkunst steht, die allen übrigen Künsten zu Grunde liegt, von der alle folgenden nur die Anwendung sind, so steht zum Schluss und auf dem Gipfel des Organismus der Künste wieder die Allkunst, aber nicht mehr als Keim, sondern als Gemeinsamkeit aller Künste. Sie ist die Weltkunst, wie sie der Schöpfer

übt, sie ist die göttliche Komödie, die er gedichtet hat und immer weiter fort dichtet, sie ist die Symphonie, die er als göttlicher Orpheus angestimmt hat, der Sternenreigen, den sein Schritt anführt, das Weltgemälde, das er auf den goldnen Sonnenhintergrund der Unendlichkeit malt. Die Welt ist die Allkunst und darum soll auch das einzelne Kunstwerk etwas von solcher Allkunst an sich haben. Es gibt wohl Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstübungen; es ist aber viel wichtiger auf das Gemeinsame hinzuweisen und den Dichter zu mahnen, nicht nur Sprachkünstler, den Maler, nicht nur Farbenmischer, den Baumeister, nicht nur Reissschienenschwinger sein zu wollen; es ist wichtig, den Dramatiker zu erinnern, dass er auch Lyriker und Epiker sein müsse und umgekehrt. So wenig als es im Grund eine vereinzelte Kunst gibt, so wenig gibt es eine einseitige künstlerische Begabung. Man ist nicht entweder ein Lyriker oder Epiker, ein Historien- oder Landschaftsmaler, sondern man ist entweder ein Künstler oder keiner. Man hat entweder die Gabe, das Wesen der Welt als sinnliche Schönheit zu sehen und nachzuschaffen, oder man hat sie nicht. Und ich habe noch immer gefunden, wenn man einem berühmten Lyriker mit Recht vorwerfen konnte, nur gerade fürs Drama kein Talent zu besitzen, dass auch dann seine Lyrik nicht ganz echt war, sondern mehr Mache, technische Geschicklichkeit. Und darin kann man es allerdings zum Specialisten bringen. Aber nur der kann ein gutes Landschaftsbild componiren, das höher steht als eine Photographie, der auch Historien und Götter malen kann oder könnte. Michelangelo war ein ebenso guter

Dichter als Maler, Plastiker und Architekt. Ebenso Raphael, ähnlich Lionardo, ähnlich Dante. Es ist nur ein sogenannter Zufall, dass bei den meisten grossen Künstlern gerade eine Seite vor anderen zur Entwicklung kommt, dass sie ihr Schönheitsgefühl nur in einer bestimmten Technik wiedergeben, wie es ja überhaupt nur ein Zufall ist, dass ein künstlerisch Begabter wirklich auch ausübender Künstler wird. Summa: Ein Künstler muss können; nicht dies oder das, sondern alles. Er muss das Können können.

33. BESCHLUSS.

Jedes Buch soll einen Zweck haben; der Schreiber muss wissen, was er damit will, und der Leser soll zum Schluss auch wissen, was er nun nach weggelegtem Buche zu thun hat.

Das Schöne ist allerdings interesselos und hat gar keinen Zweck. Aber die Welt hat den Zweck schön zu sein; sie ist dazu erschaffen worden. Wir leben, um schön zu leben, schön zu handeln, schön zu sterben, und den Künstler zu loben, der dies Wunderwerk erdacht hat, wovon auch wir einen nicht zu unterschätzenden Theil ausmachen. Wir haben allerdings noch eine Anzahl von anderen Geboten zu befolgen, die die bürgerlichen, moralischen und religiösen Gesetzbücher uns lehren. Wir können unseren Geist ausserdem noch mit den Resultaten verschiedener Wissenschaften ergötzen. Wenn es uns aber gelingt schön zu leben, so werden wir dies alles überfüllt und übertroffen haben. Wir werden das

Reich der ewigen Schönheit gefunden haben, ein Reich, das zwar auch nicht frei ist von Streit und Mühe, aber voller Licht und Herrlichkeit, voller Huld und Freude.

Du kannst nicht vollkommene Erkenntnis haben, du kannst nicht vollkommenes Glück erringen, aber du kannst in der Schönheit vollkommene Befriedigung erlangen. Du kannst den Tod nicht aus der Welt schaffen, nicht das Uebel, nicht die Ungleichheit, nicht die Ungerechtigkeit; aber du kannst die Welt mit dem Zauberlicht der Schönheit vergolden und durch dein Gedicht zum Paradies machen. Ich weiss nicht ob es ein Vorzug des Menschen ist und ein Beweis seiner Klugheit, Fragen zu stellen, die keiner Beantwortung fähig sind; ich weiss nicht ob es gut ist, utopische Forderungen zu machen, die von der menschlichen Natur doch nicht erreicht werden können. Wer aber Schönes thut und schafft, der hat etwas Wirkliches geleistet, der hat handelnd das Räthsel des Lebens gelöst.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS

WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

20

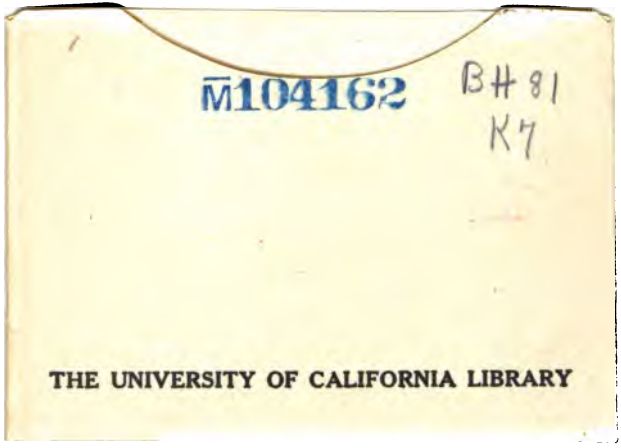
JAN 16 1945
JUN 7 1945

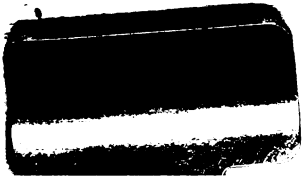
RETURNED TO
MATH.-STAT. LIB.

JUL 27 1959
LIBRARY

NOV 14 2001
CIRCULATION DEPT.

YB 22918


M104162
BH81
K7
THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY



Von RICHARD KRALIK erschien in demselben Verlage:

Das Mysterium von der Geburt des Heilands. Ein Weihnachtsspiel nach volksthümlichen Ueberlieferungen. Mit musikalischem Anhang (Chöre). Herausgegeben auf Veranlassung der Leo-Gesellschaft. Zwei Theile.
Preis carton. fl. 1.80 = M. 3.60.
Gebunden fl. 2.50 = M. 5.—.

Kunstbüchlein gerechten, gründlichen Gebrauchs aller Freunde der Dichtkunst.
Preis fl. 1.20 = M. 2.40.

Offenbarung. Episteln und Elegien. Zweite Auflage.
Preis fl. —.50 = M. 1.—

Adam. Ein Mysterium. Preis fl. —.50 = M. 1.—.

Die Türken vor Wien. Ein Festspiel.
Preis fl. 1.20 = M. 2.40.

Maximilian. Schauspiel in fünf Acten und einem Vorspiele.
Preis fl. 1.50 = M. 3.—.

Das Ostaralied. Ein Wintermärchen.
Preis fl. —.30 = M. —.60.

Roman, Gedichte. Preis fl. —.75 = M. 1.50.

Büchlein der Unweisheit. Gedichte.
Preis fl. —.75 = M. 1.50.

Sprüche und Gesänge. Gedichte.
Preis fl. —.75 = M. 1.50.

Deutsche Puppenspiele. Herausgegeben von Richard Kralik und Joseph Winter.
Preis fl. 2.— = M. 4.—.